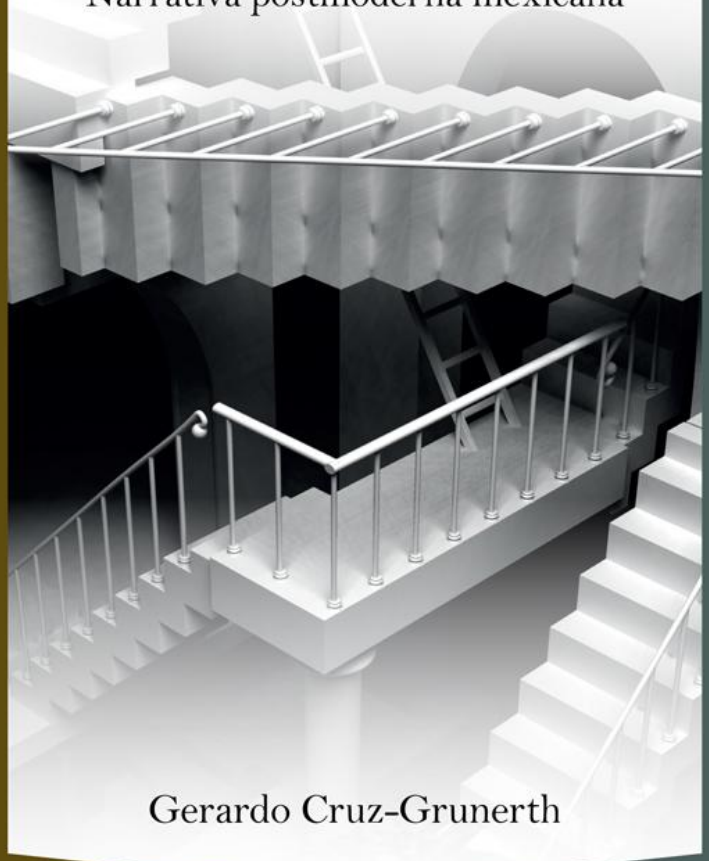
ESTUDIOS DE LA CULTURA DE AMÉRICA LATINA

Nexos y Diferencias

Mundos (casi) imposibles

Narrativa postmoderna mexicana



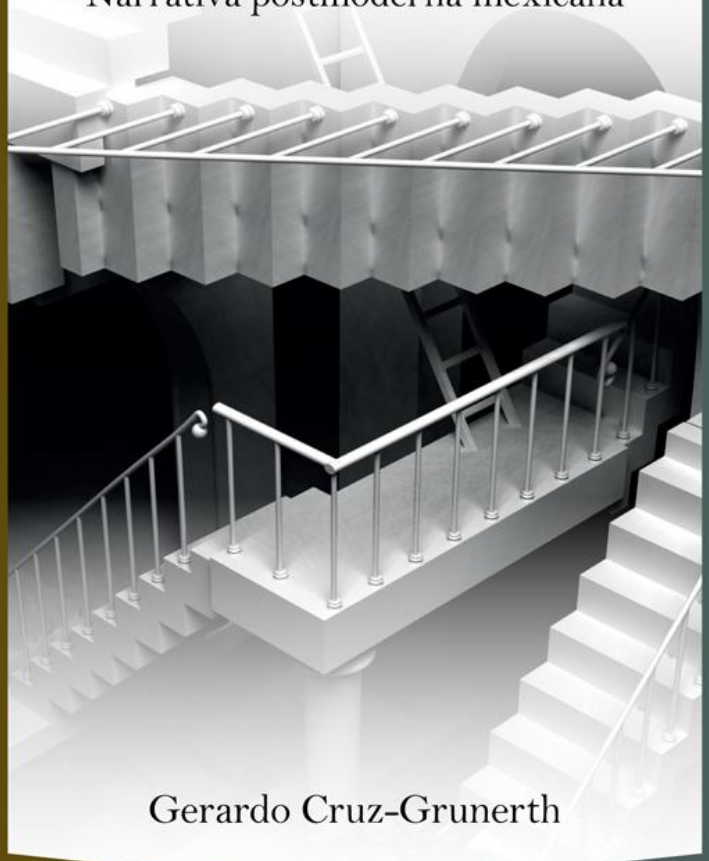
Gerardo Cruz-Grunerth

ESTUDIOS DE LA CULTURA DE AMÉRICA LATINA

Nexos y Diferencias

Mundos (casi) imposibles

Narrativa postmoderna mexicana



Gerardo Cruz-Grunerth

MUNDOS (CASI) IMPOSIBLES
NARRATIVA POSTMODERNA MEXICANA

GERARDO CRUZ-GRUNERTH

Nexos y Diferencias

Estudios de la Cultura de América Latina

52

Enfrentada a los desafíos de la globalización y a los acelerados procesos de transformación de sus sociedades, pero con una creativa capacidad de asimilación, sincretismo y mestizaje de la que sus múltiples expresiones artísticas son su mejor prueba, los estudios culturales sobre América Latina necesitan de renovadas aproximaciones críticas. Una renovación capaz de superar las tradicionales dicotomías con que se representan los paradigmas del continente: civilización-barbarie, campo-ciudad, centro-periferia y las más recientes que oponen norte-sur y el discurso hegemónico al subordinado.

La realidad cultural latinoamericana más compleja, polimorfa, integrada por identidades múltiples en constante mutación e inevitablemente abiertas a los nuevos imaginarios planetarios y a los procesos interculturales que conllevan, invita a proponer nuevos espacios de mediación crítica. Espacios de mediación que, sin olvidar los nexos que histórica y culturalmente han unido las naciones entre sí, tengan en cuenta la diversidad que las diferencia y que existe en el propio seno de sus sociedades multiculturales y de sus originales reductos identitarios, no siempre debidamente reconocidos y protegidos.

La colección Nexos y Diferencias se propone, a través de la publicación de estudios sobre los aspectos más polémicos y apasionantes de este ineludible debate, contribuir a la apertura de nuevas fronteras críticas en el campo de la cultura de América

Latina.

Directores

Fernando Aínsa (Zaragoza); Marco Thomas Bosshard (Europa-Universität Flensburg); Luis Duno Gottberg (Rice University, Houston); Oswaldo Estrada (The University of North Carolina at Chapel Hill); Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México); Beatriz González-Stephan (Rice University, Houston); Gustavo Guerrero (Université de Cergy-Pontoise); Jesús Martín-Barbero (Bogotá); Andrea Pagni (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg); Mary Louise Pratt (New York University); Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)

MUNDOS (CASI) IMPOSIBLES
NARRATIVA POSTMODERNA MEXICANA

Gerardo Cruz-Grunerth

La presente investigación se realizó con el apoyo financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) del Gobierno mexicano.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Iberoamericana, 2018

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2018

Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-16922-949 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-95487-720-1 (Vervuert)

ISBN 978-3-95487-721-8 (eBook)

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

Depósito legal: M-10914-2018

Lo narrable trasciende el reino de lo posible y abarca lo lógicamente imposible.

L

UBOMÍR

D

OLEŽEL

Este individuo vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado.

S

ALVADOR

E

LIZONDO

Para Susana, Marcos, Cédric y Samuel

Índice

A

GRADECIMIENTOS

I

NTRODUCCIÓN

1. M

UNDOS POSIBLES E IMPOSIBLES, FICCIÓN Y CRISIS DE LA FICCIÓN

Mundos posibles de la ficción

La instauración de la ficcionalidad

Posibilidad e imposibilidad de los mundos de ficción

Vías para la formulación de mundos imposibles de ficción

Mundos imposibles, mundos postmodernos

2. M

ETALEPSIS, UNA FORMULACIÓN PARA FICCIONES POSTMODERNAS

Un trayecto para el entendimiento de la categoría

Tipología de la metalepsis como ficción

3. T

EORÍA NARRATIVA POSTMODERNA Y NARRATIVA POSTMODERNA, ESPACIOS DE REFLEXIVIDAD

Lectura postestructuralista para la literatura postmoderna

Huésped y anfitrión, una alegoría para la autorreflexividad

Narrativa autoconsciente y subversión

4. S

ALVADOR

E

LIZONDO, LA EXACERBACIÓN DE LA ESTÉTICA METAFICCIONAL

Elizondo y una poética metaficcional

Metaficción y metalepsis en la construcción de El hipogeo secreto

La formulación de mundos comunicantes

Una cinta de Möbius para un grupo de geómetras

El injerto que altera el sentido del mundo posible

El paso de la metaficción por un strange loop. La “novela infinita”

Encadenamiento de los mundos por el metalenguaje

El encuentro de seres de órdenes ontológicos diversos, por la metalepsis

Paradoja, aporía y subversión en los mundos de ficción de Elizondo

5. B

ERNARDO

F

ERNÁNDEZ

“BEF”,

ARTICULACIÓN DE LA REESCRITURA HISTORIOGRÁFICA METAFICCIONAL

“BEF”, un autor frente al canon

“La bestia ha muerto”, reescritura postmoderna y metaficción historiográfica

Reescrituras postmodernas que no violan el principio de composibilidad Producción de contradicciones en la metaficción historiográfica

La metalepsis como diálogo metaficcional y reescritural

Origen de las réplicas históricas y ficcionales: confrontación de las narrativas

Heterometalepsis y metalepsis por crossover: la diseminación heterocósmica

6. Ó

SCAR DE LA

B

ORBOLLA, MUNDOS CONTRADICTORIOS, MUNDOS CONTRAFACTUALES

De la Borbolla, amores de clase y contradicción

De Escher a Wittgenstein, de lo paradójico a lo contrafactual

Un paraguas para la contradicción

Personaje y mundos instaurados a través de la metalepsis

Lo contrafactual y las jerarquías en crisis

C

ONCLUSIONES

O

BRAS CITADAS

Í

NDICE ONOMÁSTICO

Agradecimientos

Agradezco su apoyo para realizar este libro al investigador de la Queen Mary University of London, profesor Mark Currie; pues, sin sus comentarios, así como sus materiales inéditos y otros inaccesibles en México, gran parte de esta reflexión no habría sido posible. De igual manera, al profesor e investigador Ignacio Sánchez Prado de Washington University in St. Louis, por su confianza al dejarme leer sus estudios antes de ser publicados. Al investigador y mexicanista de la Brigham Young University, profesor Russell M. Cluff, por su interés en mi trabajo teórico anterior y en alentar la realización del presente, además de compartir conmigo sus documentos y lecturas. A mis profesores de la Universidad de Guadalajara: Stephen W. Gilbert y Emmanuel Carballo; al primero, por las conversaciones y guía sobre teoría literaria y mundos posibles; al segundo, por acercarme a la obra de Salvador Elizondo. Al Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara, en donde desarrollé este proyecto. A Susana Hernández, por su diálogo y análisis sobre cada aspecto de esta investigación, así como por hacer que la vida heterocósmica continúe en su trayectoria cada día.

Introducción

El presente libro es una indagación que responde a una serie de fenómenos de la narrativa y de las artes en general. Dichos fenómenos representan, no solo un tema atractivo, sino que portan implicaciones artísticas y culturales de importancia; como son: los mundos posibles de la ficción y la metalepsis. Es necesario comenzar este trabajo recordando que la semántica de los mundos posibles es una teoría que ha sido incorporada a otras perspectivas, disciplinas e indagaciones, no únicamente literarias. Así, por ejemplo, Marie-Laure Ryan, una de las principales voces sobre mundos posibles, ha extendido estos principios a la revisión de fenómenos como la realidad virtual, los medios masivos de comunicación y a la cibernética, propuestas incluidas en títulos como: Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory [Mundos posibles, inteligencia artificial y teoría narrativa][1] (1991), La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos (2004) y Avatars of Story [Avatares de la ficción] (2006). Por su parte, las indagaciones sobre la otra categoría elemental en este trabajo, la metalepsis, corre una suerte similar al estar en el centro mismo de la discusión contemporánea sobre literatura, las artes y la cultura actual. Así, más allá de las aproximaciones del teórico francés Gérard Genette sobre esta categoría en Metalepsis (2004), donde incorpora el término al juego teórico y a su investigación, encontramos otros autores interesados en su abordaje, como Brian McHale. En Postmodernist Fiction [Ficción postmodernista] (2004), este teórico estadounidense advierte que la metalepsis es una formulación ineludible para la escritura de la narrativa postmoderna. Además, un libro que establece claramente este empleo de la metalepsis como categoría crítica en la literatura y en la cultura contemporánea es Framing Borders in Literature and Other Media [Enmarcando las fronteras en la literatura y otros medios] (2006) de Werner Wolf y Walter Bernhart. Una última aproximación que es necesario mencionar la constituye un libro colectivo en que cada capítulo es un estudio de casos particulares de metalepsis: Metalepsis in Popular Culture [La metalepsis en la cultura popular],

publicado en 2011 y editado por Karin Kukkonen y Sonja Klimek. Asimismo, en el campo de las letras inglesas, Alexandra Effe ha publicado en 2017 el libro J. M. Coetzee and the Ethics of Narrative Transgression. A Reconsideration of Metalepsis [J. M. Coetzee y la ética de la transgresión narrativa. Una reconsideración de la metalepsis]. Desde luego, la bibliografía sobre metalepsis y mundos posibles es cada vez más extensa, pero se ha optado por mencionar estas publicaciones como referencia de los estudios sobre estas dos categorías, metalepsis y mundos posibles, ambas relacionadas, como aparecen en este trabajo. Estas indagaciones constituyen una muestra de la preocupación por entender nuestros artefactos artísticos, desde la así llamada "alta cultura" hasta la cultura popular de nuestros días. En cierta medida, el aumento en la reflexión sobre estas categorías, por separado o unidas, se ve, también, motivado por el creciente número de expresiones artísticas que las involucra. Así, tenemos revisiones de las puestas en marcha de la metalepsis y de la construcción de mundos imposibles a través de la paradoja en la narrativa cinematográfica, como es el trabajo de Jesper Holmbach A Metaphysical Can of Worms: A Poetics of Postmodernism in the Works of Charlie Kaufman [Una lata de gusanos metafísica. Una poética del postmodernismo en los trabajos de Charlie Kaufman] (2006), donde se cuestiona la construcción de lo paradójico, lo aporético y contradictorio en los filmes escritos o dirigidos por Kaufman.

Como se puede advertir, múltiples factores están implicados en este trabajo, sus categorías se interrelacionan bajo un amplio enfoque que se ha dado en llamar la teoría narrativa postmoderna. Algunos de los conceptos expresados aquí provienen de la narratología estructuralista; algunos desde la lógica, la pragmática, el nuevo historicismo, la semántica de los mundos posibles y la deconstrucción. Todos ellos caben dentro de esta perspectiva, sobre la cual, Mark Currie, en Postmodern Narrative Theory [Teoría narrativa postmoderna] (2011), explica que todos estos elementos configuran el enfoque honómimo a su libro, procurando una indagación renovada por parte de los estudios literarios en relación con disciplinas como la filosofía, los estudios culturales y el nuevo historicismo. En esta vía, la teoría narrativa postmoderna y el

estudio de las obras literarias están influidas por las lecturas deconstructivas y por las aportaciones que la deconstrucción ha extendido a la literatura y su estudio.

Al respecto, Currie agrega que, ante las obras narrativas recientes, llamadas "postmodernas", es pertinente este enfoque. Un argumento a favor de estas lecturas, deconstructivas y de la teoría narrativa postmoderna, es que no buscan imponer una serie de características a las obras; sino que la lectura evidencie que estas características están ya en la obra, para luego interpretar su presencia. Así: "deconstruction was not something I had brought to the text but something that constituted it in the first place" [la deconstrucción no fue (no es) algo que yo incorporo al texto sino algo que lo constituía desde el primer momento] (Currie 2011: 135). Este aspecto será constatado; pues las obras que aquí se revisan expresan abierta y directamente su relación con la crítica y los estudios literarios, utilizando, en algunas ocasiones, el mismo vocabulario de la teoría para explicarse y construir su mundo.

Siguiendo lo anterior, podemos decir que los textos son portadores de su crítica, como advertían Joseph Hillis Miller (1990: 167) y Jacques Derrida (1990: 106). Así, no solo es el enlace teoría-literatura un tema, sino una formulación que rige de manera vertical la concepción del presente trabajo. No es posible dividir de forma tajante ambos espacios, lo teórico y lo literario, como tampoco se puede hacer una división absoluta entre lo textual y lo metatextual, como se verá más adelante. Por lo anterior y aunque se ha tratado de organizar este análisis de tal manera que se establezca una primera parte teórica y una segunda como la lectura de las piezas literarias a partir de esos presupuestos teóricos, la división está lejos de ser constante y, menos aun, definitiva. Así, en los tres primeros capítulos, los "meramente" teóricos, se harán las reflexiones y lecturas necesarias de obra narrativa literaria e, incluso, de algunas piezas de narrativa cinematográfica. Por su parte, en los tres capítulos correspondientes a las lecturas de la obra de narrativa mexicana que sirve de corpus a esta labor, aquellos capítulos "meramente" textuales, se acudirá, por fuerza, a la

reflexión teórica que los mismos cuentos y novelas que aquí se abordan han hecho ineludible.

Cabe afirmar que, de la misma manera en que el discurso narrativo es performativo y hace lo que afirma al incorporar dentro de sí a la crítica, de la misma manera, podemos entender aquí lo postmoderno. Desde luego, los principios que rigen el entendimiento de lo postmoderno atienden las propuestas de Jean-François Lyotard, en cuanto al sentido de la postmodernidad y los objetos postmodernos expuestos por el francés en La condición postmoderna (1991). Pero, no solo se sigue a Lyotard como un criterio cómodo, sino en las búsquedas teóricas que el francés expone, con categorías como las grandes narrativas y las narrativas menores, que tendrán su importancia en la lectura de algunas obras del corpus y ayudarán a formular las conclusiones de este trabajo. Pero, más allá de Lyotard, lo postmoderno también será entendido como lo han hecho los autores mencionados al inicio de esta introducción, así como Linda Hutcheon en A Poetics of Postmodernism [Una poética del postmodernismo] (1988) y en su otro libro The Politics of Postmodernism [La política del postmodernismo] (1989). Estos autores entienden lo postmoderno no únicamente como una revelación temática y algunas palabras que remiten a la realidad del mundo contemporáneo, sino como la realización efectiva, una performatividad, la cual incide en este tipo de narrativas que aquí se revisan. Se trata, pues, de textos metaficcionales, autoconscientes, autoreflexivos, narrativas teoréticas, literaturas que formulan contradicciones, paradojas, aporías dentro de sí. Incluso, son obras que, detrás de un argumento narrativo sin una temática ni términos que evoquen a la sociedad contemporánea, aportan una propuesta de lectura de la contradicción.

Sin más preámbulo, es necesario decir que el primer capítulo constituye el abordaje y reflexión sobre la primera de las categorías que aquí entran en juego: los mundos posibles, y, por extensión, los mundos imposibles. Solo con la finalidad de adelantar lo que en dicho apartado se expondrá, se puede decir que aquí se siguen las

propuestas realizadas principalmente por Lubomír Doležel en Heterocósmica. Ficción y mundos posibles (2004). Siguiendo al teórico checo, por mundo posible de ficción se entiende a un mundo concebible, instaurado a través de la textura narrativa (es decir, de la textualidad o texto, las palabras dispuestas en una obra), que es autentificable; viable según las reglas propias del mundo (no las reglas del mundo real); es autónomo y existe porque la enunciación literaria tiene la fuerza performativa para conformarlo. Por su parte, un mundo imposible es un mundo que contiene o implica contradicciones; es decir, son mundos que no logran autentificar su viabilidad, pues algún elemento o declaración dentro del mundo afecta y anula la posibilidad de que este mundo se autentifique como viable, autónomo, congruente con sus reglas internas.

Para tratar de explicar los motivos que produce un mundo imposible, se ha de recurrir a dos aspectos: el primero, es que el mundo no incurra en contradicciones lógicas; aquí se debe insistir en que la lógica de dicho mundo es la que este exprese y que, en mayor, menor o nula medida, puede corresponderse con la lógica del mundo real. Como única restricción, un mundo que incorpora contradicciones generará la imposibilidad del mundo de ficción, luego que lo que se afirma de sí de manera contrapuesta dentro del mundo, implica la contradicción. Así, versiones irreconciliables emitidas por la voz autorizada para narrar el mundo, la falta de los presupuestos lógicos como la regla del tercero excluido y el principio de no contradicción, son las condicionantes para la imposibilidad del mundo. Esta regla, la del tercero excluido, implica que se puede afirmar un hecho sobre algo, o se puede afirmar lo opuesto, es decir, negarlo; pero no, adoptar un juicio intermedio entre el “ser” y el “no-ser”. Por ejemplo, se podría decir que, en este momento, estas letras son de color negro, o se podría decir que estas palabras no son de color negro; pero no se puede afirmar una tercera opción intermedia, como que estas letras son negras y blancas. En cuanto al principio de no contradicción, implica que se puede afirmar algo, pero no lo contrario, no lo que lo contradice; así, como ejemplo, podemos afirmar que estas letras están impresas en este papel, pero no podemos afirmar, a la vez, que estas mismas letras no están impresas en este papel; pues resultaría contradictorio

con la afirmación anterior. Desde luego, los ejemplos no tienen la complejidad que estas contradicciones expresan en los innumerables mundos posibles de la ficción.

Existe una última manera de afectar un mundo para que termine por entenderse como un mundo imposible. Esta forma también constituye una contradicción; pero, esta vez, se trata de la contradicción o violación al principio de composibilidad. Siguiendo a Doležel, dicho principio determina que se incurre en una violación a la composibilidad cuando se reúne, en un mismo mundo posible, entes ontológicos de diversos órdenes ontológicos. Aunque no son sinónimos, su cercanía nos permite expresar que los entes ontológicos pueden entenderse como los habitantes de un mundo posible (los personajes) y que, por orden ontológico, se puede pensar en cada uno de los espacios posibles, el mundo real, el mundo posible, el mundo posible de ficción.

Una vez definido lo correspondiente a mundos posibles y mundos imposibles, así como las vías para conformar la imposibilidad, podemos ir a otra categoría fundamental en este trabajo: la metalepsis. Sobre este fenómeno, se expone su conformación e implicaciones en la literatura en el capítulo dos. Por ahora, es necesario adelantar que la metalepsis es un término que proviene de la retórica, una figura literaria que, luego de las aportaciones de Gérard Genette en Metalepsis. De la figura a la ficción (2004), puede entenderse como una vía para formular o instaurar la ficcionalidad. La metalepsis implica sin duda un movimiento, este movimiento es un desplazamiento a través de las fronteras de la ficción, con el que se establecen nuevos mundos posibles y, por lo tanto, la ficción expande su construcción. Sin embargo, este paso entre las fronteras o bordes de la ficción implica generalmente una violentación, transgresión, ruptura y, finalmente, una afectación a los principios de la narrativa. Por ejemplo, el movimiento metaléptico puede producir el encuentro de un personaje con su lector o con su autor. La frontera entre ambos espacios u órdenes ontológicos es violentada, ya que los personajes corresponden al mundo de ficción y los lectores y los autores, al mundo real.

En cuanto a la pertinencia de hablar de una narrativa postmoderna y de una teoría narrativa postmoderna, encontraremos la necesaria refelexión sobre este aspecto en el capítulo tercero. Ahí se abordarán las características que vinculan a la literatura deconstructiva con la lectura deconstructiva y la deconstrucción misma. La reflexividad de la narrativa es un fenómeno habitual de esta llamada literatura postmoderna, como asegura Brian McHale, al señalar que este tipo de narratividad incluye el discurso crítico dentro de sí, como ya se dijo.

En relación al corpus de lecturas elegido para este trabajo, comenzamos por mencionar las obras narrativas ordenadas, tal como aparecerán en los apartados siguientes. Antes, se debe advertir que aquí se sigue la propuesta de Tzvetan Todorov (2005: 7-8), de la viabilidad de formar un corpus reducido pero representativo para estudiar un fenómeno constante en un gran número de obras. Así el corpus sobre el que se reflexiona en este trabajo es reducido pero representativo de la literatura postmoderna mexicana. Son estas obras, postmodernas, las que, dicen Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez en La narrativa postmoderna en México (2002), "organiza[n] nuevos discursos" (26), los cuales, en mayor o menor medida, dialogan y confrontan al canon literario nacional y latinoamericano. Esta aproximación a la narrativa postmoderna mexicana de Williams y Rodríguez tiene su punto de enfoque en la novela. Sin embargo, un espacio que permite la reflexión en el presente documento, son las aportaciones de Russell M. Cluff en Los resortes de la sorpresa. Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo

XX

(2003), donde, como su título lo indica, su preocupación se centra en el cuento mexicano reciente, encontrando en este género todas estas formas estéticas que ya Williams y Rodríguez entendían como lo postmoderno, como son la metaficción y la autorreflexividad. Así, este trabajo extiende las búsquedas en los últimos tres autores citados, y pretende incorporar las variables que se inscriben en

categorías tales como mundos posibles/imposibles y metaficción.

Asimismo, es necesario precisar que las obras que componen el corpus han sido elegidas por algunas características. Algunas de ellas son la complejidad con que manifiestan las contradicciones, paradojas y aporías en su realización. Otras, el uso insistente y exacerbado de la metalepsis; finalmente, la puesta en marcha de un diálogo de estos textos con el canon nacional, como se verá adelante. Respecto a la disposición de los textos que aquí se tratan, esta es meramente utilitaria, atendiendo a las necesidades de la argumentación de este trabajo y no, por algún criterio cronológico, genérico o de otro tipo, aunque así pueda parecer.

Por ahora, es momento de decir que, en el capítulo cuarto, hablaremos de El hipogeo secreto (1968), la novela de Salvador Elizondo. Ahí se abordarán los fenómenos de metalepsis y sus variantes, que están puestos en juego y enlazan la teoría literaria con la obra misma. En tanto, el cuento de Bernardo Fernández "BEF", que es estudiado en el capítulo quinto, la metalepsis, los mundos posibles y la relación de este texto con el discurso historiográfico y el canon literario son los aspectos que definirán su obra como una pieza de la postmodernidad, no solo por el tema, sino por lo que la obra logra realizar, por su performatividad.

El capítulo sexto y último de la segunda parte de este trabajo, correspondiente a la lectura de obra narrativa postmoderna mexicana, revisará, primordialmente, el cuento "El paraguas de Wittgenstein" y, también, "El telescopio de Escher" (1994), aunque de forma complementaria. En ambos textos de Óscar de la Borbolla se ejecuta la escritura por puesta en abismo, así como los mundos contrafactuales o versiones alternativas del mundo. Formas y vías usadas para construir la contradicción, pero, a la vez, un discurso de jerarquías diluidas, a veces, denominadas "contranarrativas".

Con el presente documento, se siguen los trabajos de los teóricos ya mencionados, así como de los estudios literarios de Cluff, Williams y Rodríguez, ya citados. Estos criterios que se agregan al estudio de la literatura mexicana postmoderna, los mundos posibles/ imposibles y la metalepsis, buscan retomar textos y autores sobre los que es necesario indagar, pues al hacerlo es posible reflexionar sobre la narrativa postmoderna mexicana y sus fenómenos recientes. Confío en que la lectura de estos textos, desde el enfoque la de teoría narrativa postmoderna, permita cuestionar el sentido mismo de las obras, como la recurrente contradicción, la paradoja insistente, la aporía y la imposibilidad que plantean; fenómenos que han carecido de la atención que ameritan y que implican más que un supuesto juego por parte de sus autores de proponer a sus lectores un enredo más en la trama. Insisto en lo dicho por Williams y Rodíguez (2002: 26), en tanto que hay nuevos discursos, en fondo y forma conjuntos, y que, en dichos discursos, a pesar y por esta vulneración de los principios de creación de la narrativa, con esta desbordada contradicción y con textos que confrontan al canon literario, buscan marcar su presencia. Estas piezas narrativas nos llaman a la reflexión, no solo como nuevos discursos; sino, también, siguiendo a Alain Robbe-Grillet, para indagarlos como una narrativa que expresa a un hombre diferente en un mundo distinto, o las "nuevas relaciones entre el hombre y el mundo" (Robbe-Grillet 2010: 39). Desde luego, el presente trabajo es un paso en un recorrido que puede ser continuado adoptando las variables mencionadas, dado que estas son relevantes para la narrativa; no solo porque aquí se diga, sino porque, como se verá, están en la narrativa misma de manera insistente, pidiendo ser objeto de reflexión y diálogo.

Finalmente, debemos advertir que, con todas estas categorías puestas en marcha, tanto en la teoría como al interior de las piezas literarias, se encuentra una expresión performativa de la ficción. Como eje de acción, se plantea que la metalepsis constituye un fenómeno de la literatura que efectúa múltiples acciones simultáneas. Así sirve para instaurar la ficcionalidad y diseminar el sentido narrativo, al tiempo que impacta sobre los mismos cimientos de la ficcionalidad, atentando contra ella al producir

contradicciones que generan los mundos imposibles. Esta tercera acción simultánea de la metalepsis constituye el objeto principal de este trabajo.

Para la indagación que motiva esta obra, propongo como hipótesis afirmar que se comprobará que las contradicciones que producen mundos imposibles son trasgredidas a través de la metalepsis, para dar paso así a mundos imposibles vulnerados o mundos (casi) imposibles, en la narrativa postmoderna mexicana. La categoría "mundos (casi) imposibles" servirá así, gracias a una doble lectura que ofrecen los paréntesis, para expresar estas formas de mundos que tanto expresan la imposibilidad como la posibilidad.

■

1. Sirva esta primera nota para expresar que todas estas citas de fuentes en inglés, su mayoría, y algunas en francés, han sido traducidas por mí, y se encuentran entre corchetes luego del texto en lengua original.

1. Mundos posibles e imposibles, ficción y crisis de la ficción

Mundos posibles de la ficción

La categoría denominada mundos posibles tuvo su origen en la filosofía. El antecedente insoslayable se encuentra en Leibniz; posteriormente, el término ha sido empleado en diversos ámbitos del pensamiento. Desde luego, las búsquedas de la filosofía analítica constituyen el ámbito más cercano donde se ha producido un resurgimiento de esta indagación. Y uno de los espacios donde ha sido incorporado el término y ha rendido grandes frutos es en la teoría literaria. Detrás de la importación de este concepto, no solo hallamos un préstamo de la filosofía a los estudios literarios, sino una reformulación de las bases con que se busca entender la literatura transformada en una verdadera reformulación de la ficcionalidad.

En la teoría literaria, el empleo del término "mundos posibles" comenzó a utilizarse a mediados de los años 1970, por estudiosos como Thomas Pavel con su artículo "Possible Worlds in Literary Semantics" [Mundos posibles en la semántica literaria], de 1975, y en su libro Mundos de ficción, publicado por primera vez en 1986; o como Umberto Eco en su obra Lector in fabula, aparecida en 1979. El traslado de la noción surgió como una alternativa a las explicaciones miméticas para la conformación del discurso ficcional: "Possible worlds hence provide a general framework and context for describing the most notable influence of philosophical discourse on the literary theory toward questions of reference, ontology and representation" [Los mundos posibles generan así un marco general y el contexto para describir la más notable influencia del discurso filosófico en la teoría literaria, a través de cuestionamientos como la referencia, la ontología y la representación] (Ronen 1994: 5). Este nuevo marco significa un intercambio interdisciplinario para entender la ficción, desde el cual la filosofía misma se nutría. Como recuerda Ronen, al aceptar que la filosofía realize indagaciones sobre la ficción, se rompe con una tradición de exclusión iniciada en Platón y terminada en Russell. A partir de ahora, la ficción

dejará de ser vista, desde la filosofía, como una simple proposición sin valor de verdad, por carecer de referente o por ser indeterminada.

Los filósofos analíticos propusieron una explicación de la realidad, en la cual aceptaron que nuestro mundo, el mundo real, está rodeado por mundos posibles. El mundo real se encontraba así en el centro de la jerarquía, siendo esta una de las preocupaciones de la deconstrucción, una jerarquía establecida con base en oposiciones binarias, en este caso: centro-periferia, mundo real-mundos posibles. Esta oposición expuesta por el sistema modal o M-model, será un punto fundamental para la construcción de mundos posibles de ficción postmodernos, aspecto que se retomará en un apartado posterior. Por ahora, es momento de recordar a Marie-Laure Ryan, una de las más influyentes voces en la teoría de los mundos posibles aplicada a la teoría literaria, quien ha resumido las vías para que esos mundos satélites sean posibles y el mundo central sea el así llamado real; para ello, es necesario atender a la relación de accesibilidad:

For a world to be possible it must be linked to the center by a so-called accessibility relation [...] The most common interpretation associates possibility with logical laws; every world that respects the principles of non-contradiction and the excluded middle is a PW [possible world] [Para que un mundo sea possible, este debe estar vinculado a un centro por la denominada relación de accesibilidad [...] Las más comunes interpretaciones, asocian la posibilidad con las leyes de la lógica; todos los mundos que respeten los principios de no-contradicción y del tercero excluido serán mundos posibles] (Ryan 2005: 446).

Como se ve, estos son los presupuestos para la construcción de cualquier mundo posible: su relación de accesibilidad, que Doležel expresa sintéticamente como las relaciones entre el mundo real y los mundos posibles, y entre estos últimos; es más, afirma que más

bien puede entenderse como una relación de “alejamiento con el mundo real” (Doležel 1999: 36). Pese a esta relación de cercanía o distancia con el mundo real y entre los mundos posibles, la semántica de los mundos posibles no duda en afirmar la autonomía de estos mundos. Esta formulación propuesta por Doležel, la semántica de los mundos posibles o semántica de la ficción, según algunos de sus seguidores, pretende mirar a los mundos posibles desde una perspectiva lógico-semántica, siguiendo a Pedro Santana Martínez (2011: 11); un punto de vista que permita indagar sobre la relación entre los textos narrativos y las cosas, sobre cómo los textos ficcionales expresan las cosas, de la misma manera que los textos no ficcionales hablan de las cosas del mundo real.

Pero, para ser más claros, los mundos posibles pueden definirse de manera directa, y no solo como todos aquellos que no son el mundo real, sino, satelitales respecto al mundo real y central. Entender los mundos posibles más allá de sus leyes lógicas implica ver que ellos son compuestos por manifestaciones desde el mundo real, desde el mundo que existe con existencia autónoma. Así: “all other worlds are the product of a mental activity, such as dreaming, imagining, foretelling, promising, or storytelling” [todos los otros mundos son producto de una actividad mental, como soñar, imaginar, predecir, prometer o contar historias] (Ryan 2005: 446). Dado lo anterior, se podrá entender a los mundos de la ficción literaria como mundos posibles. Sin duda, no es gratuita la polémica entre los promotores y los críticos de una teoría de los mundos posibles aplicada a la teoría literaria. Para Ruth Ronen, distinguir entre mundos posibles y mundos ficcionales es uno de los ejes de su trabajo en Possible Worlds in Literary Theory (1994). Pues Ronen considera que: “Possible worlds are based on a logic of ramification determining the range of possibilities that emerge from an actual state of affairs; fictional worlds are based on a logic of parallelism that guarantees autonomy in relation to the actual world” [Los mundos posibles están basados en una lógica de ramificación determinando así el rango de posibilidades que emergen de un estado de cosas real; los mundos ficcionales están basados en una lógica de paralelismo, que garantiza así la autonomía con relación en el mundo real] (1994: 8). Doležel y Ryan afirman, en contra de la propuesta de Ronen,

que la separación de los mundos ficcionales es una actividad malentendida. Para estos últimos, desde la concepción misma de mundos posibles y sus variables, que hemos citado líneas arriba, la narración y, por ello mismo, la narración ficcional, constituyen vías auténticas de formar mundos posibles. Es decir, los mundos posibles de ficción son una clase de mundos posibles de la lógica semántica, no una formulación de mundo posible que se escape a la lógica semántica. Esta última es la visión sobre mundos posibles y mundos de ficción que aquí se sigue.

De esta manera, es importante detenerse a recordar que el rechazo de Ronen a considerar a los mundos de ficción como mundos posibles se debe a que estos mundos posibles son de un tipo especial. Doležel afirma en Heterocósmica que

Los mundos posibles de la ficción son artefactos producidos por actividades estéticas —la composición poética y la musical, la mitológica y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etc. Puesto que son sistemas semióticos [...] Los mundos ficcionales de la literatura, como ya hemos afirmado, son un tipo especial de mundo posible; son artefactos estéticos construidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales (1999: 32-34).

Aceptar lo anterior tiene una serie de implicaciones radicales. Por ejemplo, el empleo de conceptos de la tradición de la teoría literaria, como lo es la verosimilitud. Este término carecerá del peso con el que se utilizaba como principio rector de la ficcionalidad literaria; pues se considerará que la verosimilitud es un requisito de cierta poética de la ficción, pero no una ley universal de la creación de mundos de ficción (Doležel 1999: 38). Dicho lo anterior, se debe recordar que la disminución de valor de términos como el recién mencionado se debe a que la semántica de los mundos posibles de ficción entiende que estos mundos poseen sus propias reglas que los rigen: “Los mundos ficcionales no tienen que ajustarse a las

estructuras del mundo real [...] No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficcionalidad realista y otra para la fantasía" (1999: 40). Incluso, esta formulación de mundos que no necesitan ajustarse al mundo real implica la negativa a la necesidad de ser evaluados como verdaderos; su esencia es ser artefactos que crean el mundo, no que lo representan. Por lo anterior, están más allá de cualquier indagación que los posicione como verdaderos o falsos. La autonomía se establece para el lector a través de la performatividad inherente al texto, al instaurar un nuevo mundo real que impone sus propias reglas hacia el sistema circundante, y que define su propio horizonte de posibilidades. O, para ponerlo en términos de McHale, la ficción narrativa está sujeta a una clave lógica propia.

Readers not evaluate the logical possibility of the propositions they find in the literary text in the light of the actual world [...] but rather abandon the actual world and adopt (temporarily) the ontological perspective of the literary world [...] Fictional narratives are subject to certain global semantic constrains: all the sentences of a text are governed by the same logical modality, something like its logical key signature [Los lectores no evalúan la posibilidad lógica de las proposiciones que encuentran en el texto literario a la luz del mundo real [...], en cambio, abandonan el mundo real y adoptan (de forma temporal) la perspectiva ontológica del mundo literario [...] Las narrativas ficcionales están sujetas a ciertas restricciones semánticas globales: todas las frases de un texto se rigen por las misma modalidad lógica, algo así como su clave lógica] (McHale 2004: 33).

Esta idea que propone McHale tiene sustento en las propuestas de Thomas Pavel, y es continuada por Doležel y Ryan, entre otros. Así, podemos entender los términos "perpectiva ontológica", "restricciones semánticas globales" y "sistema de reglas internas del mundo posible", como marco que regirá el mundo posible instaurado.

Por otra parte, la accesibilidad será una vez más un término de importancia para los mundos de ficción, dado que la relación de accesibilidad se da entre el mundo real y el mundo posible, así como entre los mundos posibles, siguiendo a Ryan (1997: 181-183). Aquí conviene detenerse en la primera vía de relación, entre el mundo real y el mundo posible de ficción. Esta relación se da en dos niveles: el primero, en la construcción del mundo posible, donde este es nutrido en mayor o menor medida por elementos que tienen cierta relación con los del mundo real. El mundo ficcional es el lugar que habitan entes ontológicos, o sujetos o individuos, así como todos los elementos que los pueblan. Respecto a esta incorporación, es necesario recordar que

La semántica de los mundos posibles nos hace darnos cuenta de que el material que procede del mundo real tiene que sufrir una transformación sustancial en la frontera entre los mundos. A causa de la soberanía ontológica de los mundos ficcionales, las entidades del mundo real tienen que ser convertidas en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas que esta transformación acarrea (Doležel 1999: 43).

Esto sirve de explicación en los casos que aparentan mayor cercanía entre el mundo real y el de ficción, cuando estamos ante una obra en la que encontramos una ciudad llamada Londres, como la capital real de Inglaterra; o cuando aparecen individuos que llevan el mismo nombre que sujetos del mundo real, explicando que se trata en un Miguel de Cervantes de la ficcionalidad, un doble posible de Cervantes, por ejemplo. Por su parte, la segunda vía de relación de accesibilidad entre el mundo real y el ficcional implicará la posibilidad de acceder al mundo ficcional desde nuestra realidad, al ser este un artefacto creado por un texto y el texto, una mediación semiótica, da pie a ser recibido y completado o reconstruido, como aseguraba Wolfgang Iser en su libro The Act of Reading [El acto de leer] (1978: 66-67), al exponer la autoridad textual e instruir al lector sobre cómo construirlo.

Por otra parte, una característica más que debe ser precisada sobre los mundos posibles, es su inclompletitud. Ya desde las posturas de Roman Ingarden a principios de los años setenta del siglo pasado, se aprecia una prefiguración del entendimiento de incompletitud de los mundos posibles de ficción y, por lo tanto, de las obras literarias narrativas. Esto nos lo recuerda Ronen, cuando retoma una cita de Ingarden, donde se asegura que toda pieza literaria es incompleta y que requiere de una cierta suplementación que podría no llegar nunca (Ronen 1994: 108). Esta postura redundará en lo que los teóricos de la recepción entenderían como el punto de entrada para que el lector complete todos esos huecos que va dejando la pieza literaria, como si solo fuese esa la vía de suplementación que la obra permite y que el lector puede realizar. Visiones posteriores abrirán el espectro sobre el intercambio con el lector y la función de los huecos. Es el mismo Doležel quien, reformulando estos puntos de incompletitud, retoma el concepto del principio de separación mínima propuesto por David Lewis para el análisis de la verdad de la ficción; ahora, Doležel, recuerda que es imposible para la mente humana imaginar un objeto con todas sus propiedades, de la misma manera que los mundos ficcionales presentan áreas de indeterminación radical. Además, sostiene, "que [la pregunta sobre si] son incompletos se establece por medio de una prueba relativamente sencilla: solo es posible decidir sobre algunas afirmaciones concebibles acerca de las entidades ficcionales y no sobre otras" (Doležel 1999: 45). De ser llenados estos huecos, sostiene el teórico, se neutralizará el efecto de las estrategias que ponen en tensión narrativa el mostrar y ocultar información. De esta manera, los vacíos no son espacios que se tenga que llenar para que el mundo posible funcione, los mundos están habitados por individuos incompletos, pero para "the reader immersed in the text the TWA [textual actual world] is imaginativaly real; and the characters are ontologically complete human beings" [para el lector inmerso en el texto, el MTR (mundo textual real) es imaginativamente real, y los personajes son seres humanos ontológicamente completos] (Ryan 2005: 447). De esta manera, las teorías impuestas con un afán de completitud, como la de Lewis y su radical principio de separación mínima, que implica llenar los huecos para "completar" el sentido del texto, lucen como obligaciones ajenas a los mundos de la ficción, que son y significan, a pesar de dichos huecos y su eventual falta de completitud.

La instauración de la ficcionalidad

Para Lubomír Doležel y los teóricos que siguen su trabajo, como Marie-Laure Ryan, los mundos ficcionales son construcciones. El hombre, el autor, comete eso que, en términos griegos, puede resumirse en la poiesis, una poiesis textual, dice Doležel, ya sea de manera oral o escrita; con esto, se crea un mundo ficcional. Esta actividad cobra su existencia, agrega el estudioso, gracias a "la fuerza ilocutiva especial del texto literario [...] los posibles se hacen existentes ficcionales, los mundos posibles se convierten en objetos semióticos" (Doležel 1999: 47). Sin embargo, esta actividad de poiesis, de instauración del mundo posible ficcional, posee en su interior la fuerza performativa que permite que otros mundos sean instaurados. Esta idea había sido expuesta por Umberto Eco quien, en Lector in fabula, distinguía al texto de ficción "como una máquina de crear mundos posibles" (1993: 243), a los cuales, separa en tres categorías, según la relación con el lector: El mundo posible expuesto por el autor presentado como estados reales de la fábula; los posibles submundos que son imaginados, creídos, deseados por los personajes, y los posibles submundos que el lector imagina, cree, desea, durante la lectura y a los que la fábula da pie. Para esta creación de mundos, Eco, en la traducción que aquí se sigue, usa el término "perlocutivo", como la vía de incidir en la construcción de mundos posibles. Es esta fuerza performativa lo que para autores como Doležel y Ryan se vuelve fundamental.

Los autores antes citados no son los únicos que coinciden con la existencia de la posibilidad de acto performativo al interior de los mundos posibles. Posturas como la de un avanzado y ya postestructuralista Roland Barthes en Image, music, text [Imagen, texto y música], entiende la obra literaria más allá de un constructo enunciado y enunciador.

The fact is (or, it follows) that writing can no longer designate an operation of recording, notation, representation, 'depiction' (as the Classics would say); rather, it designates exactly what linguists, referring to Oxford philosophy, call performative [La escritura no puede ya designar la operación de registrar, observar, representar, 'describir' (como dirían los clásicos); designa, más bien, lo que los lingüistas, al referirse a la filosofía de Oxford, llaman "lo performativo"] (Barthes 1977: 145).

La anterior mención respecto a la performatividad supone una postura que defiende la autonomía del mundo posible, una autonomía que puede ser creadora de otros mundos posibles. Esta es la idea que Eco mencionaba con suma cautela en 1979, a la que se anexarán voces de otros estructuralistas y, en este caso, también, de narratólogos como Gérard Genette, quien en Dicción y ficción advierte: "El habla o la escritura en un idioma consisten en un acto de habla performativo..." (Genette 1993: 35). Pero, volviendo al terreno del cual se toma a préstamo el término performativo, la teoría de los actos de habla, el teórico de la recepción Wolfgang Iser expresa el cumplimiento con el origen de esta propuesta para la ficción literaria en "Indeterminacy and the reader's response in prose fiction" [Indeterminación y la respuesta del lector en la prosa de ficción]:

If a piece of writing describes an object that exists with equal determinacy outside it, then the text is simply an exposition of the object. In Austin's terms, it is a "constative utterance", as opposed to a "performative utterance", which actually creates its objects. It goes without saying that literary text belongs to the second category. There is no concrete object corresponding to them in the external world, although of course they produce their objects out of elements to be found in the external world [Si una obra de escritura describe un objeto que existe con igual determinación fuera de él, entonces el texto es simplemente una exposición del objeto. En los términos de Austin, esto es un 'enunciado iterativo', como opuesto a un 'enunciado performativo', el cual realmente crea su objeto; esto, sin decir que el texto literario pertenece a la segunda categoría.

Aunque [ahí, en el texto literario], no hay objetos concretos que correspondan a ellos en el mundo exterior, por lo que, desde luego, ellos producen sus objetos sin relación con los elementos que pueden ser encontrados en el mundo externo] (Iser 1989: 6).

Vemos que para Iser son importantes ambos aspectos, la construcción del mundo de ficción y su relación con el mundo real, así como su facultad performativa que establecen los mundos de ficción al realizar el acto de habla, siguiendo también a Austin. No importará ya cuál sea la pretensión y márgenes de la teoría literaria, el entendimiento de la obra estará soportado por las propuestas que rompen con el pensamiento mimetista y prefieren ver al texto como un espacio para la realización de los actos de habla performativos.

Desde luego, la aceptación de la posibilidad de acometer actos performativos dentro de los mundos de ficción no es una enunciación vacua. Esta implica, en primer lugar, que la propuesta de Doležel de autonomía y autentificación del mundo posible de ficción se cumple, así como que la producción de un mundo posible conlleva, en potencia, la producción de otra serie de mundos posibles, a través de varias vías de expansión de la ficcionalidad, entre las que encontramos, como uno de los principales motores de esta reproducción de mundos posibles autónomamente o autoralmente a la metalepsis, aspecto que se abordará en el siguiente capítulo.

Por ahora, es oportuno mencionar que la producción interior y, por lo tanto, autónoma, del mundo de ficción, frente a otros espacios de ficción, a través de procesos performativos, como la metalepsis u otras formas, pueden ser tipificados para su mejor comprensión. El estudioso Óscar Hahn expone diversas vías en que se da la instauración ficcional tras el acto performativo. En su artículo "Julio Cortázar en los mundos comunicantes", Hahn propone que, dentro de una narración, es decir, dentro de un mundo posible, se da acceso performativamente a mundos-enmarcados, que están

presente a través del marco de un artefacto que se pone en funcionamiento dentro de la narración (Hahn 1998: 101-109). Hahn fundamenta su tesis en el cuento Continuidad de los parques de Julio Cortázar, donde encuentra que la novela que el personaje lee es ese espacio que enmarca otro mundo posible, el cual se instaura sin que haya un cambio de narrador. Además, sostiene que un tipo de narración y generación de mundo posible desde el texto es posible cuando hay un cambio de narrador y este presenta una narración, se trata de un segundo narrador que reemplaza al primero; lo que da paso a una narración-enmarcada, como sucede, dice, con Las mil y una noches. El fenómeno de la enmarcación, nos recuerda:

El mundo real es el marco de los orbes ficticios y autónomos creados por la fotografía, las narraciones, la pintura, las películas cinematográficas, las imaginaciones, la televisión, los espejos. Una relación semejante se da entre el espacio de la vigilia y el sueño [...]. Todas estas concreciones implican en el fondo la antinomia realidad/ficción. Las personas reales y los personajes ficticios no pueden compartir sus mundos; les está vedado constituirse en comunidades. Personas y personajes están mutuamente incomunicados, como los despiertos de Heráclito con respecto a los dormidos y como estos últimos entre ellos (Hahn 1998: 103).

Vemos que Hahn hace la distinción entre lo real y lo ficcional, entre el sueño y la vigilia. Sin embargo, debemos recordar que la propuesta de performatividad que aquí se sostiene implica que dentro de los mundos posibles de ficción se pueden dar una vez más esta suerte de movimientos o comunicación. El personaje de ficción puede soñar, leer, ver, alucinar, narrar. El mundo de ficción es así el mundo-marco y los demás espacios a los que abre paso el narrador o el mismo personaje narrador, serán nuevos mundos (posibles)-enmarcados. Hahn precisa:

Es evidente que las fotografías e ilustraciones de todo tipo, las obras

de cine y de la televisión, los sueños e imaginaciones, las narraciones literarias, e incluso la concepción espacial de la muerte, son los orbes enmarcados que figuran al desarrollarse el motivo de los mundos comunicantes (1998: 105).

Aquí es preciso hacer una distinción entre los fenómenos que se dan físicamente, a través de una fotografía o un periódico, y los que se realizan gracias a procesos abstractos, como el sueño. Aunque, sin duda, como se verá en las narraciones que en capítulos posteriores se analizarán, estas distinciones transgreden sus límites.

Esta es una explicación que proviene de un pensamiento que emplea categorías cercanas a las de la teoría de los mundos posibles. Es decir, Óscar Hahn mira desde esta arista, la de las posibilidades de producción y expansión de la ficcionalidad misma, en términos de mundos. Hahn no detiene sus observaciones para revisar categorías como la metalepsis, que en este trabajo consideramos intrínsecamente ligada a la propuesta de la que Hahn la desplaza. Así, mundo, mundo-enmarcado, mundo-marco, narración-enmarcada y mundos comunicantes, y desde luego la comunicación de los mundos, son vías de entendimiento de la ficcionalidad y la expansión de ésta en los mundos posibles de ficción.

Posibilidad e imposibilidad de los mundos de ficción

La teoría de los mundos posibles, que se nutre de la semántica de los mundos posibles y de la teoría literaria general, ha mantenido en el centro de su preocupación la calidad de "posibles" de los mundos de ficción que las obras literarias expresan. Como se ve, esta es una preocupación heredada de la filosofía analítica y, por lo tanto, tiene sus implicaciones con los aspectos lógico-semánticos de los mundos posibles de ficción. En otras palabras, hablar de mundos posibles implica hablar de mundos imposibles. Marie-Laure Ryan expone que, bajo una óptica simplista, a la que ella también suele acercarse por una atractiva y veloz resolución del problema, que finalmente rechazará, se podría asegurar que los mundos imposibles no existen. Ryan afirma:

Puesto que no hay límites para la imaginación humana (o mejor dicho, puesto que la imaginación humana no puede concebirse a sí misma como limitada), en un universo ficcional todo puede suceder, sea en el centro o en la periferia. Me siento tentada de concluir que no existe tal cosa como un mundo imposible. Si ese fuera el caso, ¿qué sentido tiene invocar el concepto de posibilidad? (Ryan 1997: 181).

Lo anterior implica que, pese a tener soluciones sencillas a la imposibilidad de los mundos posibles, este aspecto representa un problema que puede ser tratado desde múltiples vías. Ryan parte de esta problematización para abordarla desde el principio de accesibilidad, que se explicó al inicio de este capítulo. En su artículo "Mundos posibles y relación de accesibilidad" (1997), la teórica alcanza a dar explicación de una serie de mundos que problematizan su esencia de posibles, aunque encuentra una serie de "relaciones irresolubles" que presentará, así, como irresolubles.

A este punto, se volverá en párrafos posteriores.

Antes de ir más allá en la problematización de los mundos imposibles, es oportuno recordar lo expuesto en este documento páginas atrás: los elementos para que se dé la posibilidad de los mundos posibles. Como principios rectores para expresar que los mundos son posibles, implican que la lógica del mundo posible, una lógica autónoma respecto a otros mundos posibles y al mundo posible, una lógica particular del mundo posible que no sea contradicha, es decir, que se respete el "principio de no contradicción". Este principio de no contradicción en la semántica de los mundos posibles implicará que, como se dijo, la ficción establezca performativamente su mundo al enunciarlo, incluso, otros mundos posibles. En estos mundos, la lógica que opera es, generalmente, similar a la lógica del mundo real del lector, aun más en la novela realista, salvo que implique lo contrario en la narración. Así, el principio de no contradicción nos dice que, dentro de un mundo posible y sus mundos posibles adyacentes, los sucesos no pueden generar contradicción dentro de dicho mundo. Para ejemplificar este principio de no contradicción, acudimos a un caso que crea conflicto al tratar de aplicar las formulaciones lógicas: hablaremos de personajes como los zombis. El principio de no contradicción nos diría que las cosas son lo que son y que esto no puede ser contradicho, es decir, lo contrario no puede existir sin entrar en contradicción. En el caso de los zombis, la regla expondría que los zombis son muertos vivientes, que no pueden ser seres vivientes (ordinarios); porque, en el mundo posible de ficción que admite a los zombis como habitantes del mundo, se han establecido reglas propias y, por ello, una lógica interna al mundo que no puede ser contradicha. El conflicto viene de las perspectivas que tratan de imponer las reglas del mundo real sin distinción al mundo posible de ficción: en nuestro mundo real, no existen los zombis, los muertos vivientes; porque, en nuestro mundo real, lo vivo-muerto resulta contradictorio. En el mundo real, la lógica sostiene que lo que está vivo no puede estar muerto. Pero no podemos, dicho lo anterior, obligar a que los mundos posibles de ficción se sujeten a las reglas lógicas y naturales de nuestro mundo. También, debemos responder a la simplificación expuesta en la pregunta: ¿entonces,

todo es posible en un mundo posible? La respuesta es que no, que solo es posible lo que las reglas del mundo posible de ficción establezcan como lógicas para ese mundo que no entren en contradicción con estos preceptos internos.

La segunda vía, que va de la mano de la primera, para que un mundo posible lo sea, es que se respete la "regla del tercero excluido". Esta regla lógica establece que las cosas pueden ser expresadas en los términos de lo que son, así como en los términos de lo que no son; pero no de una tercera manera, como podría ser la suma de ambas partes. En latín esta regla se expresa como tertium non datur [lo tercero está excluido o lo tercero no se da]. En el ejemplo de la vida en el mundo real, una persona está viva o una persona no está muerta, y el tercero excluido indica que una persona no puede estar viva-muerta. Pero, una vez más, las reglas naturales y lógicas del mundo real no son, necesariamente, las reglas que rigen los mundos posibles de ficción. En ellos, en el caso de los zombis, estos pueden estar vivos-muertos, y se sujetan a la regla del tercero excluido. Así un zombi habita su mundo como vivo-muerto o un zombi no está habitando su mundo como vivo-muerto, y el tercero excluido implicaría que un zombi no puede habitar y no habitar su mundo como vivo-muerto al mismo tiempo. La regla del mundo posible donde habitan los zombis implicaría que ser o estar vivo-muerto es posible en dicho mundo. Ambas reglas, la del tercero excluido y la del principio de no contradicción son fácilmente confundibles, pero expresan ideas distintas.

Finalmente, una regla más para los mundos posibles implica que estos deben estar vinculados a un centro por medio de una relación de accesibilidad (Ryan 2005: 446). La libertad o la autonomía que logra la ficcionalidad de expresarse y proponer sus propias reglas permite una infinidad de variables del mundo. Así, Ronen recuerda que: "there is more to the notion of possible worlds than just demonstrating various ways things might have happened but did not possible worlds are destined to distinguish non-actual but possible states of affairs from impossible ones" [hay más en la noción de mundos posibles que solo limitarse a demostrar las varias

maneras en cómo las cosas deberían haber sucedido, por lo que los mundos posibles no están destinados a distinguir los estados no-reales pero posibles de las formas imposibles] (Ronen 1994: 54). Lo anterior implica que cualquiera de las variables en que sea expresado el mundo de ficción es posible, sin que sea necesaria la muestra clara de las variaciones entre ellos ni la separación de cualquiera de estos estados con respecto a los mundos imposibles o a un mundo determinado como superior o jerárquicamente superior.

Pese a que los mundos posibles, como se dijo en el párrafo anterior, no implican una lectura o problematización de las formas imposibles, la aparición de la imposibilidad es un fenómeno frecuente que debe ser estudiado. Este es uno de los principios que impulsan la indagación que en este trabajo se plantea. Son estas aparentes "fallas" aberrantes, usando el término de Ronen, las que se analizarán en los siguientes capítulos. La preocupación o la problematización no es gratuita; ya que, coincidimos en que: "Fictional worlds are aberrant because fiction assumes a different logic (of incompleteness, of inconsistency) or because fiction actualizes in fiction specific states of affairs that do not remain in the state of virtual occurrences" [Los mundos de ficción son aberrantes, porque la ficción asume una lógica diferente (de lo incompleto, de inconsistencia) o porque la ficción se realiza en la ficción en estados específicos de cosas que no permanecen en el estado de los sucesos virtuales] (Ronen 1994: 52). Esto que remarca Ronen es una formulación de lo posible, que establece la posibilidad de incluir lo contradictorio o violar la ley del tercero excluido y, aun así, mantener un sentido dentro de la ficción. Ello implica que lo imposible es aberrante, pero pese a dicha aberración, el sentido de la ficción "se realiza en la ficción". Por ello, Ryan afirmaba la posibilidad de descartar la discusión sobre los mundos imposibles resumiendo que todo es posible dentro del marco de la ficción y los mundos posibles de ficción. Sin embargo, la imposibilidad se reproblematiza cada vez que la miramos desde otro ángulo. Pues "la literatura puede alcanzar significado desafiando la coherencia narrativa y las estructuras argumentales tradicionales, como lo ha demostrado la postmodernidad" (Ryan 2004: 37). Incidir sobre los

principios elementales de la posibilidad del mundo es lo que ha motivado gran cantidad de producciones literarias a expresarse en este tono, y, por lo tanto, a la crítica, a invertir sobre este tipo de ficciones muchos de sus esfuerzos.

Como se indicó antes, hay varias maneras de explicar lo que hay detrás de esta poética postmoderna de construcción de mundos ficcionales. Siguiendo a Ronen (1994: 55) y su búsqueda por simplificar lo contradictorio y lo excluido en textos que se alejan del funcionamiento del mundo real, los mundos posibles son incompletos y, por lo tanto, la contradicción o exponer alguna formulación del tercero excluido no violan la posibilidad lógica. Es decir, Ronen sostiene que los mundos posibles de ficción son mundos incompletos, o sea, mundos que no permiten decidir lógicamente cualquier afirmación que se haga sobre ellos. Lo anterior es rechazado por Doležel y Ryan, y el resto de estudiosos de los mundos posibles; dado que estos argumentan que la lógica del mundo real no puede aplicarse a los mundos posibles de ficción con el mismo marco normativo. Lo que elude exponer Ronen es que los preceptos lógicos funcionan, como advierten Doležel y Ryan, si se enmarcan en las reglas propias del mundo real. Otra manera de tratar de explicar las posibilidades de realización de las ficciones, a pesar de la imposibilidad que presentan, es relativizando las posibilidades incompatibles de diferentes actitudes proposicionales; es decir, afirmando que solo se trata de una forma de hablar o una forma de decir que no pretende ser tomada al pie de la letra sino como una figura, no como una ficción. Otra vía es argumentando que se trata de diferentes dominios epistémicos o narrativos, o de diferentes niveles ontológicos. Incluso, algunas de estas posturas prefieren aludir a una resolución mágica, como lo hace Eco según la cita de Ronen:

Eco proposes another solution for impossibilities: when posible worlds include impossibilities, that is properties that cannot be constructed because they violate our logical or epistemological habits, we will say that these properties are simply mentioned, as it happens with the magic operators in fairy tales [Eco propone otra

solución para lo imposible: cuando los mundos posibles incluyen imposibilidades, es decir, las propiedades que no se pueden construir porque violan nuestros hábitos lógicos o epistemológicos; diremos que estas propiedades son simplemente mencionadas, como ocurre con los operadores de magia en los cuentos de hadas] (Ronen 1994: 55).

Sin embargo, apelar a la resolución de la imposibilidad a través de una formulación mágica, como advierte Eco que sucede con el cuento de hadas, es descartada, pues, aun en el cuento de hadas, la lógica interior es mantenida. Así lo recuerda Ryan:

In fictionalized history, accessibility ties the fictional world to AW [actual world] through a common past history, geography, and inventory of individuals; in realism (including historical fiction), laws of nature are respected, but additional individuals are added to the population of the fictional world; in medieval fantasy and fairy tales, natural laws are broken but the laws of logic hold; and in nonsense rhymes and in some postmodernist fictions, logic itself is transgressed, resulting in impossible worlds [En la historia ficcionalizada, la accesibilidad vincula el mundo de ficción al MR [mundo real] a través de un pasado común respecto a la historia, la geografía y el inventario de los individuos; en el realismo (incluyendo ficción histórica), las leyes de la naturaleza son respetadas, pero algunos individuos adicionales se agregan a la población del mundo de ficción; en la fantasía medieval y en los cuentos de hadas, las leyes naturales se rompen, pero las leyes de la lógica se mantienen; mientras que, en las rimas sin sentido y en algunas ficciones postmodernas, la lógica misma es transgredida, resultando en mundos imposibles] (Ryan 1991: 72).

Sirva la puntualización anterior para determinar que no se trata de una posibilidad genérica, no hay géneros que puedan liberarnos de la exigencia de una lógica interna para conformar mundos posibles. Sin duda, los mundos imposibles continuarán siendo el foco de la

investigación literaria, buscando hipótesis que nos expliquen la manera en que la coherencia de los textos puede mantenerse sin colapsar. Más aun, indagando en la intencionalidad abstracta escondida en una poética que atenta contra sí misma, en una ficción que se cancela, que se auto-anula antes que autentificarse y fijarse en ese nicho, al cual, la teoría de los mundos posibles le ha abierto la puerta y, en el cual, ya no es valorada por su verdad o falsedad, sino por su configuración y autonomía como mundo posible.

Vías para la formulación de mundos imposibles de ficción

En el último apartado de Heterocósmica de Lubomír Doležel, en el epílogo titulado “La transducción de los mundos ficcionales: las reescrituras postmodernas”, el checo expone las vías en que los mundos posibles de ficción tienden a funcionar, como un acontecimiento más o menos recurrente, el cual, se puede afirmar, incide en la formación de la imposibilidad. Los mundos posibles de ficción portan, en determinado momento, alguna de las características antes mencionadas que detonan la imposibilidad dentro de la ficción, y así trastocan el mundo posible en mundo imposible. Para Doležel, lo anterior podía resumirse en la propuesta de Leibniz, cuando el alemán afirma que “las cosas posibles son aquellas que no implican contradicción” (Doležel 1999: 40). Esta recurrencia es la que otros autores, como McHale, en Postmodernist Fiction, publicado por primera vez en 1987, y Linda Hutcheon, en A Poetics of Postmodernism (1988) entenderán ya como una poética. Doležel, por su parte, deja entrever una cierta tipificación o, por lo menos, expone a grandes rasgos las vías que llevan a los mundos imposibles, que son los que en este trabajo se estudian. Estas vías de imposibilidad se analizarán desde el funcionamiento de la metalepsis, pues esta categoría permite transgredir o cancelar la imposibilidad de los mundos a pesar de implicar las formas contradictorias, aporéticas, paradójicas o violentadoras de la lógica de los textos.

Dicha transgresión de la imposibilidad redundará, como se adelantó, en la conformación de una tercera categoría de mundo, el mundo (casi) imposible. Esta propuesta de categoría parte de la crisis a la que alude Doležel, quien sugiere un fenómeno que no llega a confirmar en Heterocósmica, esto es la vía para transgredir la imposibilidad de los mundos. Así, nos dice, coincidiendo con la postura y crítica que desde la deconstrucción ha hecho Jacques

Derrida, que

No poseemos un metalenguaje satisfactorio para describir la categoría semántica de los mundos narrativos que carecen de autenticidad [o que la han contradicho y anulado su lógica]: nuestro pensamiento y nuestro lenguaje están dominados por oposiciones binarias. Las narraciones literarias que proponen mundos sin autenticidad revelan las limitaciones de este binarismo; usan y abusan de la fuerza de construcción de mundos para cuestionar la universalidad y validez de nuestras dicotomías lingüísticas (Doležel 1999: 232-233).

Mi propuesta para la enunciación con las limitantes lingüísticas del lenguaje y pensamiento basado en oposiciones binarias, y trayendo o empleando la estrategia de escritura/lectura de Jacques Derrida, será usar una doble lectura, para lo que se propone el término mundos (casi) imposibles, que fructificará en una doble lectura simultánea: mundo imposible-mundo casi imposible (o mundo que, "pese a todo", no logra ser imposible; o que, "pese a todo", se mantiene como un mundo posible). Se debe recordar que el uso de construcciones de mundos autoanulantes porta una intencionalidad abstracta por autoanularlos, por hacer de los entes mundos imposibles y que, en efecto, muchas veces, logra formar mundos imposibles. Sin embargo, en otras ocasiones, a través de la metalepsis que emplean para generar los mundos y proveer un mundo imposible, finalmente, esta metalepsis será también la culpable de que la auto-anulación pretendida sea trascendida, siguiendo la hipótesis de este trabajo.

El estudioso checo distingue tres vías para producir contradicción en los mundos posibles y, por lo tanto, para que estos sean mundos imposibles, y afirma que son formas narrativas que están presentes como características de la narrativa postmoderna. Así, según Doležel, las formas contradictorias dentro de los mundos de ficción son: en primer lugar, el rompimiento de la autentificación del

mundo a través de las metaficciones postmodernas, donde la autoanulación de las narraciones es desarrollada. Son narraciones autoanulantes, donde:

La existencia ficcional, recordemos, es un fenómeno intencional. Pero si la existencia ficcional depende de la fuerza de autentificación de la textura, está a merced de esta fuerza. Si la fuerza de autentificación de la textura es nula [o se contradice] y no tiene ningún valor, los hechos posibles no pueden convertirse en ficcionales (Doležel 1999: 229).

Este es el principio que sigue la primera forma de autocancelación de la existencia de mundo posible de los mundos de ficción. Para tratar de aclarar este punto, podemos decir que es en la metaficción donde el texto construye simultáneamente un mundo ficcional y la historia de su construcción; y, en particular, siguiendo a Doležel, en "la metaficción postmodernista es donde se pone al descubierto, no solo el acto de creación del mundo, sino todos los actos y actividades de la comunicación literaria, la lectura, la interpretación, el comentario, la crítica, la intertextualidad" (1999: 232). Esto puede ser dicho de otra manera: es el mundo posible que, a través de la textura de la obra, pone al descubierto las maneras en que se construye a sí mismo; se evidencia como un constructo que pretende ser un mundo posible de ficción. Al hacerlo, cancela su autentificación de mundo posible para convertirse en un mundo imposible. Como alcaración, sirva decir que Doležel propone el término textura, bajo el cual cobija a "la redacción exacta del texto" (1999: 319).

Como ejemplo de esta formulación de imposibilidad y de metaficción, se pueden rastrear sucesos de este tipo en la narrativa previa a la postmodernidad; pues, como recuerda Mark Currie (2011), estas características de la postmodernidad habían estado presentes en piezas que incidieron en la tradición literaria, a las que suele referirse la postmodernidad, siendo aquellas piezas

protopostmodernas. Así, hay ejemplos de fenómenos que ahora entendemos como de una poética postmoderna, por citar uno en la obra de Cervantes. Para este tipo de mundo imposible, recordaremos aquí la obra de Gilberto Owen quien, en Novela como nube (1928), ensaya estas formas metaficcionales, la ficción que se sabe ficción. El personaje narrador se sabe autor de la obra que se escribe y que, potencialmente, el lector tiene en sus manos; y cuestiona la manera en que esto debe escribirse. Este ejemplo se citará a detalle en un capítulo posterior.

En segundo lugar, la ruptura de la autentificación de un mundo que deriva a un mundo imposible se da cuando hay contradicciones lógicas dentro de los mundos. Se observan a través de estrategias semánticas, por medio de la introducción de contradicciones en el mundo ficcional. Por ejemplo, el empleo de versiones auténticas pero yuxtapuestas, por lo que no pueden reconciliarse o explicarse, no forman mundos imposibles, "puesto que no pueden coexistir, ninguna de ellas existe", dice Doležel, y agrega: "La estructura lógica del mundo imposible niega la existencia ficcional a las entidades posibles. La literatura tiene los medios para construir mundos imposibles pero al precio de frustrar toda la empresa: no es posible declarar la existencia ficcional de un mundo imposible" (Doležel 1999: 293). Siguiendo la propuesta de Hilary P. Dannenberg en Coincidence and Counterfactuality [Coincidencia y contrafactualidad] (2008), la narrativa postmoderna expone estas formulaciones, que la semántica de los mundos posibles considera mundos imposibles, como fenómenos counterfactual o contrafactuales, otro término de la lógica modal importado por la teoría literaria. Dannenberg expone que lo contrafactual es: "A hypothetical alteration to a sequence of events in the past. A counterfactual constructs a new antecedent in the past that alters or undoes the events of a factual world and creates a new counterfactual consequent" [Una alteración hipotética de una secuencia de sucesos en el pasado. Una contrafactualidad construye un nuevo antecedente en el pasado que altera o deshace los eventos del mundo real y crea una nueva serie de eventos contrafactuales como consecuente] (Dannenberg 2008: 250). Este término cobija todas las expresiones del mundo que no se han realizado, pero que

se exponen a través de un si condicional, un “what if”; formulan una variante, a veces etiquetada como hipotética, del mundo (posible o actual) que no es la primordial. Si bien la ficción puede considerarse un contrafactual del mundo real, el fenómeno que importa para la teoría literaria no es este, sino las formas contrafactuales que la misma narrativa genera en su interior, evidenciando variaciones no autentificadas y contradictorias respecto a las demás expresiones del mundo posible. Es decir, la apuesta postmoderna reside en poner en marcha una serie de versiones contradictorias que generan imposibilidad y que atentan contra la localización de un mundo rector de los mundos contrafactuales. Por ejemplo, en la cinta de Harold Ramis Groundhog Day [El Día de la Marmota] (1993), cada mañana, cuando el protagonista despierta, es un 2 de febrero que se repite, cada vez, con una variación de, en apariencia, la primera versión a la que asistimos como espectadores. Al final de la cinta, la jerarquía de una narración base para la formulación de los demás mundos está diluida; ¿cuál es la narración base o diégesis? ¿Es la primera versión, alguna intermedia o la final? Estas son las preguntas que este tipo de narraciones contradictorias e imposibles plantean al espectador. Nos recuerda Dannenberg (2008) que las jerarquías ontológicas se desestabilizan al desestabilizar las posiciones jerárquicas; es decir, las jerarquías ontológicas caen en crisis. Lo anterior se debe a que lo hipotético (la realización del “what if”), en la realización de la ficción literaria, puede constituir a través de la metalepsis un mundo posible, y no solo un mundo hipotético.

Finalmente, el tercer tipo de contradicciones que generan mundos imposibles se producen cuando las entidades en los mundos ficcionales pertenecen a órdenes ontológicos diferentes. En este caso, Doležel destaca una forma particular en que se da esta contradicción, en las reescrituras postmodernas de textos canónicos, donde las entidades de órdenes ontológicos diferentes, provenientes los textos canónicos, se instalan en el nuevo mundo posible de la reescritura como entidad propia, generando así la contradicción y autoanulación del mundo posible que será un mundo imposible. Los personajes y el mismo protomundo se instalan en el nuevo mundo o postmundo, ya que “toda reescritura posmoderna rediseña, recoloca

y reevalúa el protomundo clásico" (Doležel 1999: 287). Para acudir a una terminología más difundida, podrían equipararse los términos protomundo y postmundo con las propuestas de Gérard Genette en Palimpsestos, donde sugiere llamar hipotexto e hipertexto al mismo tipo de textos. "Hipotexto", dice Genette (1989: 189), es ese texto del corpus textual de la humanidad al que se vuelve para retomar alguna parte o para reescribirlo y formular un "hipertexto", la reescritura, la variación, la reducción respecto al texto previo. Además, precisa Doležel que indudablemente "esta recreación viene motivada por factores políticos, en el amplio sentido postmoderno de la política" (Doležel 1999: 287). Pero no toda reescritura de un texto canónico deriva en la creación de mundos imposibles. Por ejemplo, encontramos las reescrituras por expansión, las cuales extienden el campo del protomundo al rellenar sus huecos; es decir, son reescrituras que complementan con la posthistoria la prehistoria, por lo que no implican la imposibilidad pues no hay contradicción. La contradicción se dará en los dos modelos restantes de reescritura: a) en el que se conserva el diseño y la historia principal del protomundo, pero que se sitúa en un escenario espacial o temporal distinto, o en ambos a la vez (Doležel 1999: 287); y b) en la reescritura donde se da un desplazamiento, el cual construye una versión esencialmente distinta del protomundo rediseñando su escritura y reinventando su historia. Estos mundos, estas dos variantes que he mencionado, siguiendo a Doležel, convocan como generadoras de mundos imposibles a entes ficcionales de órdenes ontológicos distintos, como se dijo, incluso, al nombrarlos de forma diferida. Si bien el nombre propio es el marcador de la estrategia, puede suceder que la convocatoria de dicha entidad sea diferida o sugerida, emplee un pseudónimo o aluda a las características del habitante del protomundo, y así sean suficiente señal para representarlo y reinsertarlo en el mundo posible, pues: "la reescritura ficcional es una afirmación del derecho del creador de ficciones a recurrir al rico fondo de personas ficcionales, más o menos populares, a fin de crear réplicas que difieran sustancialmente de las 'originales' y convertirlas en miembros de constelaciones completamente nuevas" (Doležel 1999: 314).

Con este procedimiento, al traer a un nuevo mundo ficcional a seres de diferentes órdenes ontológicos, la violación del principio de composibilidad se vuelve compleja; por ejemplo, en Foe de Coetzee, Lubomír Doležel ve que "la infusión de elementos metaficcionales en el mundo ficcional de Foe está muy ligada a la lucha por la autoridad de autentificación. Si seres de diferentes órdenes ontológicos coexisten, se vuelve incierta la categoría ontológica de todos los habitantes del mundo ficcional" (1999: 308). Sin duda, Foe es un caso que implica la inserción de contradicciones de más de uno de los tres tipos que Doležel ha detectado, y, desde luego, la transgresión de estas contradicciones será más compleja; incluso, puede llegar a no poder existir ninguna transgresión, quedando el lector o receptor ante una obra que porta un mundo imposible. Para ejemplificar esta forma de reescritura postmoderna de texto canónico, otra pieza a la cual también se refiere Doležel y que aquí se retoma por ilustrativa, es la novela corta de Ulrich Plenzdorf Las nuevas cuitas del joven W. Un Werther en pantalón vaquero. Aparecida en alemán en 1970, constituye una reescritura del Werther de Goethe, la cual se ejecuta al colocar a un personaje de las mismas características y desasosiego expuesto a través de la jerga joven de la Alemania de los setenta (en la traducción que se cita, con el empleo de la jerga de la juventud de la España de los ochenta). Desde luego, la reescritura no solo es una formulación de reposición temporal, sino una crítica social de un desventurado joven Werther ante una sociedad aburguesada.

Por otra parte, la especialista en mundos posibles, Marie-Laure Ryan, sostiene, que otra forma que se anexa a estas vías recién mencionadas de determinar la imposibilidad del mundo de ficción es afectando el principio de accesibilidad, expuesto páginas atrás. Ryan nos recuerda que la frontera entre lo posible y lo imposible es delgada:

The central element is commonly interpreted as the actual world, and the satellites as merely possible worlds. The boundary between possible and impossible worlds depends on the particular interpretation given to the notion of accessibility [El elemento

central es interpretado como el mundo real, y los satélites como simples mundos posibles. La frontera entre mundos posibles e imposibles depende de la interpretación particular que se le dé al concepto de accesibilidad] (Ryan 2005: 446).

Lo anterior agrega algunos elementos que se enlazan con las formas previamente descritas de formación de la imposibilidad. Así, es necesario analizar algunas de las formas de accesibilidad que pueden poner en juego el carácter de posibilidad/imposibilidad. Estas relaciones de accesibilidad están mediadas por las leyes lógicas, es decir, se vuelve a ellas pero desde otro ángulo.

Ante la pregunta que podría surgir de este planteamiento, si las leyes naturales tienen algún valor que dé veracidad, verosimilitud, autentificación o cualquier confirmación de verdad a la ficción, es preciso descartar esto. Como se ha dicho, pese a la cercanía o lejanía con el mundo real del que se toman algunos elementos para construir los mundos de ficción, las reglas del mundo real pueden ser ajenas a las reglas del mundo ficcional. En la ficción, las leyes naturales del mundo real son un dato que puede lucir irrelevante al lector, al escritor y, desde luego, a los habitantes de un mundo posible de ficción que desconoce estas leyes "naturales". Doležel recupera la propuesta de Leibniz: "Al igual que existe una infinidad de mundos posibles, existe también una infinidad de leyes, algunas propias de uno, otras propias de otro, y cada individuo posible de un mundo encierra en su noción las leyes de su mundo" (Doležel 1999: 41). Dado el presupuesto anterior, en caso de que existan leyes naturales que se deban cumplir, estas no serán las del mundo real, sino las leyes naturales propias y, en mayor o menor medida, distintas de las del mundo real.

En este momento, es necesario hacer una revisión de las relaciones del MRT (mundo real textual) respecto al MR (mundo real), pues la congruencia lógica entre ambos mundos, como se dijo antes, incluso, en los cuentos de hadas y en la ciencia ficción, se mantiene,

dada la cercanía entre ambos (MRT y MR). Se había dejado postergada la revisión de un término cuando se hablaba de relaciones de accesibilidad, y ese término es la noción de las relaciones irresolubles. Estas pueden redundar en la instauración de la imposibilidad, pues:

La evaluación de las relaciones de accesibilidad de MR a MRT presupone la habilidad del texto —es decir, la voluntad o autoridad del hablante implícito—para establecer los hechos del MRT. Cuando se niega el acceso epistémico a estos hechos, el mundo en el centro de los sistemas textuales no consigue solidificarse [...] y las relaciones de accesibilidad se convierten en irresolubles entera o parcialmente (Ryan 1997: 194).

Este eufemismo, el de solidificarse, conlleva la preocupación por autentificarse, instaurarse como un mundo posible según el juicio que se pueda realizar desde las consideraciones de las relaciones de accesibilidad. Además, estas relaciones irresolubles son la expresión, otra vez con un tono eufemístico, de la imposibilidad. Ryan advierte que esta característica de irresoluble puede ser entera o parcial, lo que va de acuerdo con nuestra premisa de la enunciación de mundos imposibles y mundos (casi) imposibles. En palabras de Doležel, lo que está en riesgo con las relaciones irresolubles es que no logre darse la autentificación de los mundos posibles como tales.

Mundos imposibles, mundos postmodernos

La teoría de los mundos posibles en la lectura de la narrativa postmoderna ha evidenciado que tiene un gran número de obras para su abordaje. El funcionamiento de los mundos posibles de ficción y de los mundos imposibles es una constante, como se dijo antes. Ronen advierte que: “For literary authors [...] impossibility is not a restriction, but rather a new domain for exercising the creative powers” [Para los autores literarios [...] la imposibilidad no es una restricción, sino más bien un nuevo dominio para el ejercicio de los poderes creativos] (Ronen 1994: 57). Sin embargo, la búsqueda por construir estos mundos imposibles con tanta insistencia, a costa de implicar cierto atentado contra los principios de la ficcionalidad, podría ser leída en un segundo momento como algo más que un ejercicio creativo.

Las obras narrativas postmodernas suelen cuestionarse a ellas mismas si son entidades posibles y, además, ofrecen más de una vía de aproximación a través de la fragmentariedad y de los canales interpretativos para la construcción del mundo, así como por el empleo que hacen del metalenguaje. Siguiendo a Mark Currie (1995), estos cuestionamientos se dan en los registros de la metaficcionalidad y de la hipermetaficcionalidad; y, de acuerdo a Lubomír Doležel (1999), en la reescritura de textos canónicos. Además, estas manifestaciones de mundos posibles también se encuentran en la llamada “literatura experimental postmoderna”, como ya sucedía en la década de los setenta con la búsqueda estética del nouveau roman [la nueva novela] y de la nouvelle vague [la nueva ola] en el cine, del que Alain Robbe-Grillet es el ejemplo ideal con la novela La casa de citas, publicada en 1965 y en sus filmes, como Trans-Europ-Express (1966) o L’homme qui ment [El hombre que miente] (1968). En estas obras fílmicas y literarias, el personaje o un autor del mundo ficcional se sabe autor de las

obras que expresa, a la vez que cuestiona su forma de exponerla y, verbalmente, de forma directa, se pregunta si lo que se dice es o no contradictorio. Esto es, también, abordado por Robbe-Grillet en obras meramente teóricas como Para una nueva novela (2010), publicada originalmente en 1963. Además, hay otros autores como Italo Calvino con Si una noche de invierno un viajero, de 1979, y Coetzee con Foe (2006), cuya primera edición data de 1989, Elizabeth Costello (2003) y Slow Man (2005), que exacerban la práctica de la creación de mundos autorreflexivos e imposibles, en muchos casos. En Foe el personaje escribe la historia del náufrago Crusoe y lo hace para que el escritor de apellido Foe, que elude al autor del Robinson Crusoe, Daniel Defoe, la reescriba. Al mismo tiempo que se cuestiona qué es narrar una historia, cómo y qué es la literatura, todos los posibles autores rechazan la autoría de lo que se escribe, hasta que el lector es parte de esta crisis autoral y autorreflexiva, que cuestiona, además, qué es un autor, quién es el autor de lo que se escribe, y posiciona la obra que se lee como una versión que afecta la obra canónica, ya previamente fijada en la tradición literaria: el Robinson Crusoe. Para Marie-Laure Ryan, este es un fenómeno de la postmodernidad y, para argumentarlo, recuerda lo precisado por McHale: "McHale characterises the transition from modernism to postmodernism as a switch from epistemological to ontological concerns [...] postmodernism asks more radically 'What is a world?', 'What makes a world real?'" [McHale caracteriza a la transición de la modernidad a la postmodernidad como un cambio de las preocupaciones epistemológicas a las ontológicas [...] el postmodernismo pregunta más radicalmente "¿Qué es el mundo?", "¿Qué hace a un mundo real?"] (Ryan 2005: 449). Estas preguntas podrían explicar el proyecto tras la poética reciente, en la cual el mundo posible/ imposible parece cobrar tanta o más importancia que la historia narrada o los personajes. Es la vuelta a esta pregunta, ¿qué es el mundo que se presenta en la narración?, ¿qué hace a ese mundo real (posible)? De esta manera, los mundos de ficción son realizadores de una performatividad en varios niveles. Cuestionan dentro de la ficcionalidad, en la narración, la naturaleza de sus componentes, dicen o enuncian este cuestionamiento. Al mismo tiempo, a través de las contradicciones que hacen de estos mundos ficcionales entes imposibles, establecen o hacen, performativamente, el cuestionamiento fuera del mundo, hacia el

receptor, de la naturaleza del objeto que se tiene frente a sí. Mark Currie manifiesta al respecto que

There is something logically chaotic or aporetic about discourse that refers to itself, and always something in the performance of self-referential statements that exceeds the statement itself [...] a discourse, an utterance or a statement, is often doing more than it is saying [Hay algo de lógica caótica o aporética sobre el discurso que se refiere a sí mismo, y siempre hay algo en la realización de las afirmaciones auto-referenciales que excede la propia afirmación [...] se trata de un discurso, una declaración o una afirmación que se suele hacer más de lo que está diciendo] (Currie 2011: 171).

Esta es la performatividad que busca leerse en las narrativas mexicanas postmodernas que se hallarán en los últimos capítulos del presente trabajo. Una lectura de lo que las obras hacen a través de sus capacidades ilocutivas y performativas, detalladas a través del presente primer capítulo que aquí finaliza. En el siguiente apartado, el concepto de performatividad volverá a ser puesto en diálogo con la noción de metalepsis. Siguiendo a Gérard Genette en Metalepsis. De la figura a la ficción (2004), este término logra ser más que una figura literaria, para funcionar como una acción, como un acto performativo que incide en la expansión de la ficcionalidad a través de la instauración de mundos posibles y, desde luego, como es el interés de este trabajo, también, en la instauración de mundos imposibles y (casi) imposibles.

Dicha performatividad, como se verá, es la fuerza que la metalepsis lleva en sí misma. Se advirtió antes que la metalepsis realiza actos de instauración de ficción y que la instauración de los mundos posibles a través de la ficción es un fenómeno doble: tanto lo construye como pone en crisis a la ficción. La crisis expresa la delgada línea que nos permite distiguir a estos mundos instaurados entre su calidad de entes posibles o imposibles. Es fundamental este recorrido sobre los principios de la semántica de los mundos

posibles y las complicadas construcciones que se presentan en estas narrativas que tienden a lo autoanulante, a la contradicción irresoluble, a la imposibilidad, sea que lleguen o no a ser completamente imposibles. En los apartados siguientes, continuarán apareciendo estas constantes y, sobre todo, los cuestionamientos sobre estas narrativas que ponen en crisis la ficción, como ¿por qué construir mundos imposibles y mundos (casi) imposibles? y ¿por qué leer estos artefactos textuales, y sus implicaciones? Desde luego, parte de la respuesta se construye a lo largo de este trabajo; la otra parte es motivo de distintas indagaciones, auxiliadas por otras posturas teóricas, como la teoría de la recepción.

2. Metalepsis, una formulación para ficciones postmodernas

Un trayecto para el entendimiento de la categoría

La metalepsis es un concepto que había permanecido más o menos rezagado en la teoría literaria. Incluso, la narratología estructuralista acostumbró a no ahondar en este término y en su relación con la obra narrativa; pero, en los últimos dos decenios, esta categoría se ha convertido en el centro de grandes investigaciones, no solo en la literatura, sino, también, en sus implicaciones en otras formas artísticas y culturales. Sin embargo, su realización se encuentra en viejos textos; autores como Chaucer o el mismo Cervantes ya echaban mano de esta manera de enunciar, no solo como una figura retórica, sino en el sentido moderno. Sin embargo, desde la retórica clásica, esta figura estaba emparentada con la metáfora y la metonimia. El entendimiento que los retóricos como Dumarsais, quien continúa las propuestas de Quintiniano, exponen esta reformulación de la metalepsis como una forma de metonimia. Recordemos que la "metonimia" es, ante todo, la exposición del signo por la cosa significada, de la causa por el efecto; a lo que agrega Dumarsais: "Se comete, pues, la metalepsis, cuando pasa como por grados de una significación a otra" (Dumarsais 1883: 44). A partir de esta definición se implica un movimiento, una transformación, una alteración de la significación. Pese a esta definición retórica, este equiparamiento con la metonimia no es una postura con la que concordara Pierre Fontanier. Para este retórico francés (citado por Genette 2004: 9), la metalepsis es una sustitución de una expresión por la que le sigue, subordinándola a la anterior. Es decir, el movimiento que implica esta figura no es arbitrario, sino que establece un vínculo forzoso. Las vías para el entendimiento de la figura en cuestión serán precisadas más detalladamente luego de un largo período en que dicha categoría permanecería sin ser objeto de atención por parte de los estudios literarios, como se mencionó atrás.

El resurgimiento del interés por la metalepsis durante el siglo pasado comenzó con la aparición de Figures III en 1972, obra de Gérard Genette que en el mundo anglosajón apareció bajo el nombre de Narrative Discourse: An Essay in Method [Discurso narrativo. Un ensayo en el método] (1980), el cual le valdría la atención del mundo académico estadounidense. En esta pieza teórica, Genette expone un constructo del término "metalepsis", que incluye o hace convivir características provenientes de las aportaciones de los retóricos mencionados; es decir, como la generación de significado ligado de manera no arbitraria a un sentido previo, así como el desplazamiento de un significado previo a través de una transformación. En sus estudios sobre las figuras, el teórico advertía que debía considerarse la posibilidad de que estas, especialmente, la metalepsis, la hipérbole y la metonimia fueran entendidas de manera literal, con lo que, afirmaba, se podría tomar como una ficción. Desde Narrrative Discourse (Genette 1980: 122) expone la manera en que una hipérbole empleada por Proust puede ser puesta a funcionar de manera literal y, de lograrlo, produciría una ficción; o, por el contrario, podría mantener su interpretación hiperbólica y ser entendida solo como una figura. Esto es lo que retomará en Metalepsis, donde advierte con más claridad:

La figura es un embrión o, si se prefiere, un esbozo de ficción [...] las figuras por sustitución, como metáfora o metonimia, antífrasis, litotes o hipérbole, son ficciones verbales y ficciones en miniatura [...]; una ficción no es más que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivamente sucedido (Genette 2004: 19-23).

Lo anterior constituye, ante todo, una definición, no solo de la ficción o de una forma de ficción, sino de la figura como ficción. Así, siguiendo a Genette, se logra pasar por una extensión de entendimiento de lo figural a lo ficcional, a la creación de la ficción. Además, la figura es una ficción que produce más ficción. Es, en este punto, donde se puede volver a entender la metalepsis, también, como un desplazamiento de la enunciación a la creación de ficcionalidad, a través de un enlace con un punto previo que es

modificado.

Desde la propuesta de 1972, Figures III o Narrative Discourse, el enfoque narratológico de Genette comenzó a vincular la metalepsis con una serie de categorías de estudios de las narraciones. Estas categorías serían los niveles narrativos. De este modo, la formulación que ofrecería sobre nuestra figura-ficción consistiría en: "The transition from one narrative level to another [...] we will extend the term narrative metalepsis to all these transgressions" [La transición de un nivel narrativo a otro [...]; extenderemos el término metalepsis narrativa a todas esas transgresiones] (Genette 1980: 234-235). Y, posteriormente, en Narrative Discourse Revisited [Discurso narrativo, revisado] como "intrusions [that] disturb, to say the least, the distintion between the [narrative] levels" [intrusiones que molestan, por decir lo menos, la distinción entre los niveles (narrativos)] (Genette 1988: 88). Esta transición de los niveles narrativos implica el encuentro verbal o expansión de consciencia del nivel ajeno, así como el de entes que pertenecen a espacios separados por una frontera, por un límite establecido canónicamente como márgenes de una construcción ficcional. Por ejemplo, autor, narrador, personaje y narratario podrían transgredir dichos umbrales para encontrarse en algún nivel narrativo en el que únicamente debería residir uno de ellos.

La así llamada "transgresión" o "contaminación" de los niveles narrativos tendrá serias implicaciones. No se trata solamente de la producción de una violación a las reglas de construcción narrativa o de la aparición de paradojas. Las consecuencias inciden en el entendimiento de la representación artística, no solo literaria. Pero esto, será revisado en un apartado posterior.

Tipología de la metalepsis como ficción

Para ahondar más en las formas en que estas transgresiones de la metalepsis ficcional o, como la llamó Genette, metalepsis narrativa, tienen como variantes, detallaré aquí una tipología que parte de las propuestas en Metalepsis (2004), dando prioridad a las que son pertinentes a este trabajo, sobre el total de variables que el teórico francés expone en dicha obra. Para comenzar, podemos distinguir que los tipos de metalepsis a las que nos referiremos son la metalepsis autoral o de autor, la metalepsis por puesta en abismo (donde se incluye la metalepsis de cuadro en el cuadro), la metalepsis por socias, metalepsis por metalenguaje y la metalepsis de lector. Respecto a la primera variante, podemos decir que la metalepsis autoral se presenta:

Cuando un autor es representado o se representa como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, solo relata o describe [...]; en esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general, al productor de una representación con la propia representación (Genette 2004: 10-11).

Esta unión de ficcionalizador con ficción implica la transgresión de las fronteras de los niveles narrativos. Además, su realización puede darse en primera o tercera persona. Así, sujetos pertenecientes a órdenes ontológicos distintos se encuentran en un mundo posible de ficción, que es lo que nos recuerda Shlomith Rimmon-Kenan al precisar que esto sucede “when a narrator [...] addresses the reader [...] to undermining the separation between narration and story” [cuando un narrador [...] se dirige al lector [...] para socavar la separación entre la narración y la historia] (Rimmon-Kenan 2005: 94). Incluso, esta realización puede implicar el empleo del metalenguaje, con lo que asumimos que una obra se expresa sobre

sí misma, el autor se sabe autor y emplea el término para referirse a él mismo; de igual manera, puede referirse al personaje como tal, no como un ente ontológico independiente. Al respecto, nos dice Genette que suele ser el je, el yo o cualquier otra partícula que funcione como marcador en el discurso, lo que nos indique que se trata del autor exponiéndose a sí mismo, "y todos los yo ambiguos que accionan en esa franja fronteriza a la cual hoy, bien o mal, se da el nombre de autoficción" (Genette 2004: 122). Esta forma de narración, como se dijo, transgrede las fronteras entre mundos posibles, vinculando al autor; generalmente, a uno que se puede denominar como Dante, Proust o el que corresponda, con la obra que se lee. Así, la vinculación marca la trayectoria entre el mundo real y el autor real con el mundo posible, una forma del autor real asiste al mundo de ficción. Estamos ante una narración en la cual el constructor nos afirma que está creando una historia. Esto, para Rimmon-Kenan implica una intención, es hecho "in order to question the borderline between reality and fiction" [con la finalidad de cuestionar la frontera entre ralidad y ficción] (Rimmon-Kenan 2005: 96). A este punto volveremos en seguida, pues estas son las implicaciones que la metalepsis porta respecto a la representación narrativa.

La segunda de nuestras formas de metalepsis narrativa es la metalepsis por puesta en abismo, donde advertíamos que puede encontrarse la forma llamada metalepsis por cuadro en el cuadro, así como otras de sus variables. Para Genette, esta variante implica la introducción de una modalidad más a la modalidad base: teatro-en-el-teatro, cuento-en-el-cuento, novela-en-el-teatro, entre otras posibilidades. Anteriormente, al tipificar los mundos posibles, nos referimos a las narraciones-enmarcadas, que implican un cambio de narrador como ocurre en Las mil y una noches. Pero, también, nos referimos a los mundos-enmarcados, para los cuales es indiferente si hay un cambio de narrador, como en "Continuidad de los parques" (1956) de Julio Cortázar, donde el mundo de la novela y sus personajes son el mundo-enmarcado; el mundo del lector funcionaría como mundo marco, según las propuestas de Óscar Hahn (1989). Sin duda, el procedimiento elemental de la puesta en abismo o la caja china es el procedimiento por el cual un narrador o

un personaje se convierten en narradores de una nueva narración, aparentemente accesoria, que se subordina (aunque eso es también aparente), a la historia en la que tuvieron origen. Abrir paso a la instauración de esa nueva modalidad, el cuento en el cuento, sin duda, supone expandir la ficcionalidad, incorporar un mundo posible al mundo posible "base", lo que es ya una metalepsis. En este nuevo espacio, los personajes pueden reformularse; es decir, transitar desde la narración "base" a la nueva, instaurada por el narrador o uno de los personajes.

Si bien puede haber instauración cuando un nivel se suma al nivel "base", esto constituye una metaficción en el más simple sentido de este término. Al respecto, Monika Fludernik precisa que "Frames and embedded stories (mise en abyme) are implicit metafictional strategies" [Los marcos y las narraciones enmarcadas (mise en abyme) son implícitamente estrategias metaficcionales] (Fludernik 2009: 156). Pero, para que se trate de una metaficción metaléptica, debe darse la transgresión de las fronteras entre estos niveles y, por lo tanto, entre estos mundos, por parte de los entes ontológicos que los habitan. Sin duda, estas metaficciones metalépticas son las que nos incumben aquí. Al respecto, Genette recuerda lo que sucede al tratar a "los personajes de esta farsa en abismo [Les Grotesques] como si fueran, además, personajes de la novela que sirve de marco" (Genette 2004: 54). Lo que implica que los personajes pueden fungir diversos roles según los mundos de ficción a los que se les haga pertenecer, con su "consentimiento" o con su "desconocimiento". Pero este tipo de metalepsis va más allá; para Brian McHale, esta variante puede dar pie a lo que él denomina strange loops ["bucles extraños"], lo que se expicará párrafos más adelante, en función de no mezclar las propuestas de Genette con las de otros teóricos. Por el momento, se debe recordar que esta formulación metaléptica de la puesta en abismo puede estar intrínsecamente relacionada con la tercera variante de la figura-ficción que aquí trataremos, la metalepsis por socias o doble.

Este tipo de metalepsis, por doble o socias, retoma una categoría teórica que ha sido empleada para el estudio de los textos

fantásticos. Se ha de recordar que, tras el romanticismo, la literatura se llenó de dobles, que fueron tipificados según sus grados de similitud o diferencias (distorsiones) respecto al ente ontológico del cual se desprendían. Para Genette en Metalepsis (2004), la aparición del doble está dada en función de la metalepsis; es decir, la presencia de metaficciones donde se presente al personaje en el rol de otro u otro de sí mismo, harán que, en el nuevo mundo posible de ficción instaurado, el personaje adquiera las propiedades del nuevo personaje, pero sin dejar de ser el personaje que ya era; un personaje con varios mundos posibles en los que puede habitar y actuar, pero, en cada uno, de manera distinta. Se trata de "la posibilidad de hacer que recaigan sobre el mismo actor o la misma actriz [generalmente, en una obra de teatro o una película] varios personajes, especialmente, los de dos (o bien, dos veces dos) socias" (Genette 2004: 89). Esto es lo que sucede, sin que se presente en un caso de cine en el cine, en una narración de Jorge Luis Borges, "El otro" (2000), publicada por primera vez en 1975, donde el personaje Borges 1 habita en el mundo posible, en el que se encuentra en febrero 1969 sentado en una banca frente al Río Charles en Cambridge, Massachusetts; su socias, Borges 2, quien luce joven respecto al Borges 1, pertenece al mundo posible de 1918 y dice encontrarse sentado frente al Río Ródano, en Ginebra. Ambos, socias o doble uno del otro, se han encontrado en una banca, ubicada en el traslape de ambos mundos posibles. Cada Borges es el mismo ente ontológico, pero diferente del otro Borges. Desde luego, esta metalepsis por socias tiene implicaciones mayores, incluso, hace uso de otras formas de metalepsis, como la metalepsis autoral y la metalepsis por metalenguaje. Este fenómeno del socias lo he analizado en un trabajo teórico que antecede a este (Cruz-Grunerth 2011: 82-96). Ahora se ha retomado aquí para mostrar la manera en que la metalepsis por socias puede funcionar sin necesidad de estar contenida en una pieza cinematográfica o dramática.

Por su parte, la cuarta vía para la conformación de la metalepsis que propone Genette está relacionada con el metalenguaje. Aquí se debe precisar que, por una parte, el metalenguaje es una formulación textual que está presente en algunas narraciones. Dicha

formulación puede incidir en la declaración directa o indirecta por la que se entiende que la obra se afirma como una ficción, al evidenciar su construcción. Este procedimiento abre la puerta de manera simultánea a la metaficción y a la metalepsis. Pues la metaficción de este tipo implica que

A narrative strategy or a comment on the part of the narrator is metafictional if it explicitly or implicitly draws attention to the fictionality of the story and the narrative discourse [...] where the main protagonist is an author and reports on the difficulties he has with composing the story we are reading [una estrategia narrativa o un comentario por parte del narrador es metaficcional si explícita o implícitamente llama la atención sobre la ficcionalidad de la historia y el discurso narrativo (...así como en los casos) donde el protagonista de la historia es un autor que menciona las dificultades que tiene durante la escritura de la historia que nosotros leemos] (Fludernik 2009: 156).

Estas características en las que se detiene Fludernik nos vinculan por una triple vía, a través de la metalepsis por metalenguaje, autoral y por socias, en una misma operación metaléptica. Pese a que, a través de las propuestas de Genette (2004), se puede entender al metalenguaje como una forma de metalepsis, en este trabajo, se considera que el metalenguaje es también una vía, una marca que abre paso a la metalepsis y a la metaficción. Una vez dicho esto, es momento de precisar que esta serie de informaciones, autorreferencias, nominaciones y vías para entender la presencia de un socias, están implicando un juego metaléptico; por esto, todas las formas en que el autor marca un texto para dar paso a la metalepsis serán entendidas bajo el término “marcador metaléptico”.

Por último, tenemos la categoría de metalepsis de lector. Esta forma implica una transición relativamente parecida a la metalepsis autoral o de autor, pero el movimiento se da hacia el potencial lector real. Con esto, se busca traspasar un umbral diferente, el que

se encuentra entre la realidad del lector real, o la formulación de él como un ente real y el mundo posible ficcional:

Esta capacidad de hacer intrusión en la diégesis, de la que el autor se vale a sus anchas, puede extenderse de igual forma a ese otro habitante del universo extradiegético, que es el lector [...]. La introducción (evidentemente ficticia) del lector potencial extradiegético en la diégesis ficcional es un caso completamente distinto de figura y con ello quiero decir: de ficción (Genette 2004: 111).

De esta manera, la comunicación estará dada de un narrador o narrador personaje hacia una segunda persona del singular o del plural. Así, como vimos que en la metalepsis autoral, muchas veces, autobiográfica, parafraseando a Genette, el je del narrador de una novela indica una vía hacia la autoficción (Genette 2004: 122); por su parte, el tú o ustedes indicará la vía para una metalepsis de lector. El je formulará la realización de una autoficción en la metalepsis autoral, mientas que cualquiera de estas formas de referir a la segunda persona constituirá un marcador metaléptico.

Ahora, como se había adelantado, podemos hablar de otras formas metalépticas, las cuales han sido teorizadas por autores distintos a Gérard Genette. Estas formas pueden lucir más sofisticadas, pero, también, tienen una gran similitud con las propuestas del francés. No se trata de una redundancia ni es simplemente el nombre lo que varía. La primera de estas variantes de nuestra figura-ficción corresponde a la metalepsis por strange loop, o metalepsis por bucle. El término strange loop fue expuesto por Douglas Hofstadter en Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid [Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle] (1979), el mismo que Brian McHale retomará para la interpretación de los fenómenos metalépticos en las narrativas postmodernas en Postmodern Fiction (2004). Para McHale, este fenómeno se da cuando una narración aparenta volver a contar lo que ya sucedió, incluso, el personaje puede volver a

posicionarse antes de donde había comenzado la primera vez. Así:

One can also “bend” a sequence back upon itself to form a loop, in which one and the same event figures as both antecedent and sequel of some other event. The presence of the same event at two different points in the sequence leaves the reader hesitating between two alternative reconstructions of the “true” sequence, in one of which event A precedes event B, while in the other event A follows event B [También se puede “doblar” una secuencia de nuevo sobre sí misma para formar un bucle, en la cual uno y el mismo evento aparece como el antecedente y subsecuente de algún otro evento. La presencia del mismo evento en dos puntos diferentes en la secuencia deja al lector dudando entre dos reconstrucciones alternativas de la “verdadera” secuencia, en una de las cuales, el evento A precede al evento B, mientras que, en la otra, el evento A es posterior al evento B] (McHale 2004: 108).

Esta formulación en bucle, no solo implica una repetición de las acciones de la narración, sino una reescritura de las acciones de la narración, un recursar un mundo posible. Ante esto (y luego que McHale considera esta operación como metaléptica), lo que aparece frente al lector es la realización de una metalepsis, es decir, la instauración de la ficción a través de la instauración de un mundo posible. Esto es lo que permite que el personaje pueda ser el mismo u otro, su socias, que recuerde o no lo realizado la vez previa que transitó por la secuencia, que lo haga de idéntica manera o como variante de los pasos anteriormente cometidos. Como se ve, esta forma metaléptica está estrechamente relacionada con la metalepsis por puesta en abismo: la aparente repetición del mundo implica una puesta en abismo que, digámoslo así, en vez de ser ascendente, establece un encadenamiento aparentemente horizontal. Los mundos posibles que establece esta metalepsis se superponen en tiempo y espacio, sin que sean netamente los mismos, sino uno o varios mundos posibles. Dicho de otra manera, Hofstadter advierte que el fenómeno del bucle extraño “occurs whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some herarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we

started" [ocurre cuando, por un movimiento hacia arriba (o hacia abajo) a través de los niveles de algún sistema jerárquico, inesperadamente nos encontramos a nosotros mismos detrás de donde comenzamos] (citado por Ryan 2006: 208-209). Un ejemplo común suele ser pensar en la serpiente mordiéndose la cola, una metalepsis por stange loop, o en el cine, lo que sucede con el protagonista de la cinta de Harold Ramis Groundhog Day (1993), quien despierta cada mañana para volver a vivir el día que vivió ayer; un ayer aparentemente perpetuo y acumulable.

Otra forma de metalepsis por stanger loop es la establecida por un fenómeno de crossover. Según las apreciaciones de Erwin Feyersinger sobre metalepsis en televisión, en su capítulo en Metalepsis in Popular Culture (2011), estas formas metalépticas implican un encadenamiento entre más de un mundo posible correspondiente a una ficción con el mundo posible de otra ficción. Encontramos una formulación de mundos enmarcados y mundos marco, pero relacionando obras y, por lo tanto, mundos posibles, que pertenecían a formulaciones literarias independientes. Así, la idea de intertextualidad parece cómoda para entender este fenómeno, al tiempo que implica más que una citación, tratándose más bien de una diseminación de los mundos posibles y, por lo tanto, accediendo a la modificación del sentido del mundo posible de la obra uno con el de la obra dos. Feyersinger explica:

This strange loop occurs in crossovers when two shows set in similar worlds contain each other as fiction [...]. These metalepses are visible only to viewers who can recall an earlier cross-reference to the other show [Este bucle extraño ocurre en crossovers cuando dos espectáculos tienen lugar en mundos similares, y se contienen unos a otros como ficción [...]. Estas metalepsias solo son visibles para los espectadores que pueden recordar la referencia cruzada al otro programa] (Feyersinger 2011: 133).

En el cine, esto es claro en las películas escritas por Charlie

Kaufman y dirigidas por Spike Jonze, Being John Malkovich [¿Quieres ser John Malkovich?] (1999) y Adaptation [El ladrón de orquídeas] (2002). Ahí, solo al haber visto ambas películas se puede establecer por un momento el enlace entre ambos filmes. Vemos al personaje de una película que camina tras bambalinas de otra película que se filma. El personaje de la película X habita en el mundo de la película Y, lo que únicamente es reconocible si se ve la película Y tras haber visto la película X (y haber estado atento a este detalle). Es el personaje el que nos da la marca metaléptica para identificar la metalepsis por crossover. En el caso de la literatura, el nombre propio, como afirma Doležel, es fundamental para marcar el texto, en el sentido de indicar la aparición de una metalepsis. Así, un personaje de una obra X se podrá instalar en el mundo posible de una obra Y, a través del reconocimiento de su nombre propio. Es, por ello, que a este tipo de metalepsis también se la suele denominar como heterometalepsis o metalepsis intertextual; pero aquí, no solo es importante la presencia de personajes y su intromisión, pues la metalepsis por crossover se nutre de la realización de la trama de otra obra, con la inserción de una trama de una obra X en la obra Y. Al respecto, Karin Kukkonen precisa que las jerarquías entre los mundos de ficción son problematizadas:

A different kind of boundary has been identified in studies in metalepsis: that between different fictional worlds. Sophie Rabau calls this “heterometalepsis” (2005) and Frank Wagner calls it “intertextual metalepsis” (2002) [...] The hierarchical relationship between the two worlds is crucial for metalepsis, and including the jump across fictional worlds as “heterometalepsis” or “intertextual metalepsis” [Un tipo diferente de frontera ha sido identificado en los estudios de la metalepsis: aquél que se da entre diferentes mundos posibles. Sophie Rabau denomina a esto “heterometalepsis” (2005) y Frank Wagner lo llama “metalepsis intertextual” (2002) [...]. La relación jerárquica entre los dos mundos es crucial para la metalepsis, e incluye el salto a través de mundos de ficción como sucede con la “heterometalepsis” o “metalepsis intertextual”] (Kukkonen 2011: 7).

Lo anterior implica un recorrido o desplazamiento del sentido completo de una obra de ficción a otra, alterándolas. Esta es la diseminación del sentido de la que hablaba en un trabajo previo (Cruz-Grunerth 2011). Aquí esta diseminación del sentido a través de la metalepsis es fundamental, ya que es una forma frecuente en las piezas narrativas postmodernas, literarias, de las artes en general y de la cultura popular. Además, esta es una de las características afines a los procedimientos que se emplean en las reescrituras postmodernas. En ellas, se echa mano del "fondo de personas ficcionales, más o menos populares, a fin de crear réplicas que difieran sustancialmente de las originales y convertirlas en miembros de constelaciones completamente nuevas" (Doležel 1999: 314). El movimiento de un mundo posible es similar al que se da en la metalepsis de autor, lector, socias; pero, estos movimientos por crossover, heterometalepsis o metalepsis intertextual, realizan encadenamientos de mundos posibles y de habitantes "ajenos" al mundo posible que el autor de la nueva obra narrativa está presentando. Estas propuestas han sido enunciadas por los estudiosos franceses como formulaciones de la "transficcionalidad". Françoise Lavocat aborda esta categoría, que ya había sido estudiada por el mismo Gérard Genette en Palimpsestos (1962), como una forma de transtextualidad. Para Lavocat y, en general, para los autores de los artículos compilados en La fiction, suites et variations [La ficción, secuencias y variaciones] (2007), entre estas formas de metalepsis, pueden distinguirse metalepsis e intrametalepsis transficcional; mientras la primera solo establece enlaces, o eso aparenta, con el mismo texto, la segunda se encadena de manera evidente a textos fuera de los que el lector tiene frente a sí (Lavocat 2007). En esta nomenclatura, volvemos a ver cómo el personaje está en el centro mismo de la metalepsis o intrametalepsis transficcional, como acá se le denomina. Al respecto, Richard Saint-Gelais advierte que "il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte [...] Ces éléments fictifs sont plus souvent qu'autrement des personnages [...] l'importance du personnage comme marqueur transfictionnel" [hay transficcionalidad cuando los elementos ficticios se encuentran en más de un texto [...]. Esos elementos ficticios son casi siempre los personajes [...]; la importancia del personaje como marcador

transficcional] (Saint-Gelais 2007: 6). Así, vemos una postura que trata de tipificar del modo más preciso posible las formas de metalepsis, pero que continúa en el encuadre de los estudios metalépticos en general, valorando los mismos aspectos que las posturas anglosajonas.

Para tratar de entender estos fenónemos, los téoricos han recurrido a una distinción que es necesario enunciar. Se ha tendido a distinguir entre transgresiones (metalepsis) verbales o retóricas y, por lo tanto, epistemológicas; y, por el otro lado, transgresiones (metalepsis) modales y, por lo tanto, ontológicas. Ryan afirma que: "Whereas rhetorical metalepsis maintains the levels of the stack distinct from each other, ontological metalepsis opens a passage between levels that results in their interpenetration, or mutual contamination" [Mientras que la metalepsis retórica mantiene los niveles separados, disntintos unos de otros, la metalepsis ontológica abre un pasaje entre los niveles que resultan de su interpenetración, o en una mutua contaminación] (Ryan 2006: 207). Lo que puede ser entendido, también, como metalepsis retórica, si los personajes, autores o narradores se refieren o miran a un nivel distinto al que pertenecen, dirigiéndose a través de la frontera a entes ajenos a su nivel; mientras que la metalepsis ontológica requerirá del traslado de los personajes, autores o narradores a través de las fronteras entre los niveles y/o los mundos posibles a los que pertenecen.

Estos movimientos de la metalepsis, la ruptura de fronteras, producen lo que Brian McHale denomina, siguiendo a Hofstadter, tangled hierarchy o "jerarquías enredadas". En la propuesta anterior, Poética de la diseminación (Cruz-Grunerth 2011), señalaba que el empleo de la metalepsis podría poner en crisis las jerarquías de las piezas literarias a las que pertenecen. Entonces, se revisó "La noche boca arriba" de Julio Cortázar, en la que, al subvertir las jerarquías, se emprendía una acción deconstructiva, al poner en crisis el sistema. En realidad, el cuento de Cortázar nos propone dos mundos posibles que se comunican, al punto de no poder determinar si uno de los mundos posibles depende del otro, o cuál es el nivel del que parte la narración para determinar cuál es la

diégesis y cuál es la metadiégesis; de esta manera, al deconstruir las jerarquías se pone en crisis el cuento, así como a la teoría literaria; pero esto es el tema de los siguientes apartados.

Por el momento, nos enfocaremos en esta tipología que distingue una actividad metaléptica ontológica. Pues, como nos recuerda Ryan (2006), esta forma metaléptica, propuesta por McHale, es la formulada principalmente por las narraciones postmodernas, sin que la forma retórica deje de ser fundamental para esta narrativa. Respecto a la relevancia del sentido de lo ontológico en la narrativa postmoderna, el mismo Brian McHale advierte que es la piedra angular de su argumentación en Postmodernist Fiction: "postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues" [la ficción postmoderna difiere de la ficción moderna como una poética dominada por aspectos ontológicos difiere de una dominada por aspectos epistemológicos] (McHale 2004:

XII

). Lo anterior es, sin duda, una generealización que no excluye otras posibles realizaciones, como se dijo líneas atrás. Incluso, McHale considera este aspecto de la ficción postmoderna como "dominante". Así: "the dominant of postmodern fiction is ontological" [lo dominante en la ficción postmoderna es lo ontológico] (McHale 2004: 10). En este trabajo, se atenderá tanto a las metalepsis retóricas como a las ontológicas; sin embargo, la tradición de la teoría literaria anglosajona es continuada por autores como la alemana Marie-Laure Ryan, quien considera a las metalepsias retóricas como "quasimetalepsis". Ryan sostiene que

Quasimetaleptic [is] a form of playing with levels that remains compatible with a rational explanation, such as rhetorical metalepsis or effects of trompe l'œil that fool the user for a short period of time. To put it differently: in a genuine metalepsis one level actually and definitively invades another; in a pseudo

metalepsis, it only seems to invade or it does so only temporarily [La quasimetalepsis (es) una forma de juego con los niveles que continúa siendo compatible con una explicación racional, como lo son las metalepsis retóricas o los efectos de trompe l'œil, que engañan al receptor por un corto periodo de tiempo. Para ponerlo de otro modo: en una metalepsis auténtica, un nivel efectiva y definitivamente invade a otro; en una pseudometalepsis, solo parece invadirlo o lo hace temporalmente] (Ryan 2006: 218).

Como un ejemplo de esta invasión temporal, a modo del trompe l'œil, podemos recordar la primera edición de El libro de los cadáveres exquisitos (1997) de Gonzalo Lizardo, en el cual, se narra en la novela un libro que se escribe, además de que dicha obra posee una pasta color vino y letras doradas, lo que concuerda con los aspectos editoriales del libro que se tiene en las manos, con ese rasgo de la materialidad de la literatura que ha sido implicada. Sin embargo, el efecto es temporal, pues no constituye ni altera la realidad de la novela, sin contar que esto dependerá, en otra edición, de que el nuevo editor mantenga estas características editoriales. Es decir, hay una dependencia del efecto con un factor externo y, quizá, incontrolable para el autor. Aunque los términos "cuasi" y "pseudo" parecen coincidir con el título de este trabajo, estos van en otra vía, pues Ryan los adiciona a la palabra metalepsis: cuasi y pseudo metalepsis; mientras que lo que en este trabajo se considera que puede etiquetarse con estos sufijos es la imposibilidad del mundo posible que la metalepsis provoca. Así, hablamos de mundos (casi/pseudo) imposibles. Además, esta distinción propuesta por Ryan, aunque sigue de alguna manera las propuestas diferenciadoras de McHale, entre metalepsis retórica (epistemológica) y metalepsis ontológica, tiende a borrarles la calidad de metalépticos a más de la mitad de los fenómenos que el resto de los teóricos de la literatura, incluyendo a Genette, han considerado y aquí se consideran como metalépticos o eventos de metalepsis.

Sin embargo, como se dijo antes, el aspecto ontológico es un punto prioritario en esta indagación. No, únicamente, por sus

implicaciones dentro de los textos que se pueden entender como metalépticos, sino de modo más amplio, estableciendo cuestionamientos sobre el mundo ficcional y el mundo real como espacios de entendimiento ontológico, así como indagando sobre la relación que se establece entre ambos al borrar la frontera entre ficción y mundo real. Estas son algunas de las preguntas que surgen tras las lecturas de piezas literarias donde está presente la metalepsis, donde las ficciones parecen hablar en términos de teoría literaria, no solo por el uso del metalenguaje, como analizaremos en el siguiente apartado. Se verá que los entes ontológicos que habitan los mundos posibles de ficción, tanto en El hipogeo secreto de Elizondo como en "El paraguas de Wittgenstein" y "La escalera de Escher" de De la Borbolla, expresan la compleja relación de espacios ontológicos, de composibilidad de los entes en los espacios creados para su realización como sujetos ontológicos ficcionales. De igual modo, sucede con la migración de entes ontológicos de diversos orígenes textuales y reales en "La bestia ha muerto" de Bernardo Fernández "BEF", que tras una transformación se incorporan para cohabitar en un nuevo espacio vulnerado por la suma de orígenes de los entes.

3. Teoría narrativa postmoderna y narrativa postmoderna, espacios de reflexividad

Lectura postestructuralista para la literatura postmoderna

Anteriormente, mencioné que esta categoría de la metalepsis había pasado casi inadvertida por la crítica y los estudios literarios, antes de las aportaciones de Genette. Sin embargo, el empleo de la metalepsis era tratado, cuando se daba noticia de su aparición, simplemente, como una intrusión en la narración, sin detenerse a observar las implicaciones de dicha irrupción, como recuerda John Pier en la entrada para esta figura-ficción en The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory [La enciclopedia Routledge de la teoría narrativa] (Pier 2005: 835). Como se ve, el fenómeno era entendido bajo términos que aún hoy continúan empleándose; aquí se citan algunos: intrusión, ruptura, subversión, traición, violación, colapso, forma de extrañamiento o desfamiliarización, cortocircuito, entre otros. Pero estas acciones que se distinguen en la metalepsis son contrarias a las ideas de figura-ficción o de enunciación que produce ficción.

Para evitar mayor confusión, es necesario precisar que la metalepsis implica la construcción, expansión y, por lo tanto, diseminación de los mundos posibles de la ficción, como fue advertido. La fuerza performativa de los mundos posibles, sumada a la fuerza performativa de la metalepsis, conducen a la instauración de nuevos mundos posibles. Esta performatividad, se dijo antes, está sustentada en que el discurso literario, la ficción “belongs to a type of speech act that Austin calls performative. Rather than describing a world existing independently of language, the fictional speech act creates its world through the very act of describing it” [pertenece a un tipo de acto de habla que Austin denomina performativo. En vez de describir un mundo que existe de manera independiente de la lengua, el acto de habla ficcional crea su mundo al momento de describirlo] (Ryan 2006: 34). Aunque toda metalepsis contiene la posibilidad de abrir un mundo posible, sin importar su similitud con

el mundo posible de ficción desde el que se origine, en la mayoría de los casos en que la metalepsis aparece en la ficción, esta establece, al mismo tiempo, una paradoja que redunda en la antoanulación del mundo posible de ficción, lo que deriva en presenciar un mundo imposible. Así, transgredir, violar, colapsar la lógica del mundo posible son acciones que pueden ir de la mano de la metalepsis, y es por ello que se las califica de esta manera.

Una nueva formulación de la narratología surgió influida por las nuevas realizaciones narrativas, como la exacerbación del uso de la metalepsis y su creación de los fenómenos que, como se dijo líneas atrás, ponían en conflicto a la narrativa misma, así como a la teoría literaria. Para Mark Currie, el paso de la narratología a una narratología contemporánea tuvo elementos fundamentales para la diversificación del entendimiento del objeto narrativo y la incorporación de las lecturas deconstructivas. De este modo, señala: "Diversification is the first of three principles that can be used to summarise the transition in contemporary narratology. The second principle, if it can be called that, is deconstruction" [La diversificación es el primero de tres principios que pueden ser usados para resumir la transición a la narratología contemporánea. El segundo principio, si puede ser llamado así, es la deconstrucción] (Currie 2011: 6). Dicha diversificación y deconstrucción permitían ver más allá de una estructura que significara un elemento rígido y manejable, que cambió por indagaciones sobre aspectos, como proceso, diferencia, diseminación, entre otras categorías. Con esto, la narratología postestructuralista abría su rango de acción para cuestionar implicaciones complejas de las obras: "It was a key characteristic of poststructuralist narratology that it sought to sustain contradictory aspects of narrative, preserving their complexity and refusing the impulse to reduce the narrative to a stable meaning or coherent project" [Fue un aspecto clave de la narratología postestructuralista que buscó mantener los aspectos contradictorios de la narrativa, preservando su complejidad y rechazando el impulso de reducir a la narrativa a un significado estable o a un proyecto coherente] (Currie 2011: 7). Lo anterior implica una aceptación y valoración de estos fenómenos que se han definido como contradictorios, paradójicos, aporéticos, entre otros

adjetivos, y que corresponden a una característica fundamental de la narrativa postmoderna. Esta postura, la planteada por una teoría narrativa postmoderna, implicará, como se puede ver, un acercamiento que acepta e indaga en las problemáticas que la narrativa contemporánea plantea.

Es claro que la teoría narrativa postmoderna no da la espalda a la narratología estructuralista, sino que cambia su enfoque. Es más, echa mano de gran parte de la terminología emanada de esta práctica teórica-metodológica, que se ha inscrito ya como parte de la teoría literaria en general. Así, se puede considerar a los términos narratológicos como los niveles, la diégesis, entre otros, desde un enfoque que implique una lectura deconstructiva y sus indagaciones, sin contradecir sus principios. Es más, son estas propuestas postestructuralistas las que permiten mirar en detalle esos fenómenos de la literatura que habían permanecido poco indagados, como las implicaciones de las figuras retóricas como espacio de crisis de los textos. Jonathan Culler nos recuerda que "Deconstruir un discurso equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa, o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa, y eso identificando en el texto las operaciones retóricas que dan lugar a la supuesta base de argumentación" (Culler 1998: 80). Siguiendo a Hillis Miller (citado por Doležel 2000: 638), es a través de la retórica que tenemos una vía para entender la literatura, en tanto que nos remite a la investigación de las figuras del discurso. Esta forma de entender a la deconstrucción y sus vías de lectura de la obra, del discurso en general, reúne elementos que se han venido presentando a lo largo de este trabajo. La lectura sobre discursos que expresan jerarquías, su forma de anulación, contradicción, así como las vías para la realización tanto del discurso como de su crisis a través de la lectura de las figuras retóricas. Es el postestructuralismo el ángulo desde el que la indagación puede realizarse, pues las fallas lógicas que producen las contradicciones son "the moment of their deepest penetration (of poststructuralist readings) into the actual nature of literary language or of language as such" [el momento de la más profunda penetración (de las lecturas postestructuralistas) en la propia naturaleza del lenguaje literario o del lenguaje como tal] (Doležel 2000: 636).

Huésped y anfitrión, una alegoría para la autorreflexividad

Es, también, gracias a una postura como la deconstrucción que se puede indagar en la narrativa postmoderna en sus elementos más críticos, como es la relación de la teoría literaria dentro de la obra misma. Esta narrativa propone la discusión de la narrativa y la metanarrativa, el texto y su metatexto, con la finalidad de atentar contra los fundamentos que la rigen, pero sin que esto suponga su colapso. De la mano va el conflicto de las fronteras y límites de la literatura y de la teoría literaria, Manuel Asensi nos recuerda que

La palabra “metatexto” ya no significa un interior o un exterior del texto literario, sino un interior y un exterior. No es solo que el parergon no pueda ser considerado como interior o exterior, es que además contamina lo que queda en sus inmediaciones (Asensi 1990: 30).

Esta crisis del parergon, del suplemento, estará una y otra vez puesta en marcha en la narrativa postmoderna, en varios niveles o espacios. La idea de diseminar el sentido que propone Derrida en La diseminación (2007: 41), así como la diseminación de los mundos posibles, de la escritura entre el interior y el exterior, es el punto de partida para una poética. Así, en palabras de Jacques Derrida:

El afuera mantiene con el adentro una relación que, como siempre, no es de mera exterioridad. El sentido del afuera siempre estuvo adentro, prisionero fuera del afuera, y recíprocamente[1] (Derrida 2005: 46).

Dicha relación de polos, que servían para estructurar el pensamiento occidental y en particular las propuestas estructuralistas basadas en oposiciones jerárquicas, también tenía su implicación en la poética, desde las propuestas de Aristóteles, como nos recuerda Asensi (1990: 31). Una vez más, vemos cómo esta crisis que evidencia la deconstrucción se manifiesta en los terrenos de los mundos posibles, donde el pensamiento del adentro y el afuera exhibe las relaciones de autonomía y representación de la literatura. Para Doležel, como hemos leído en el primer capítulo de este trabajo, las formulaciones de teorías miméticas carecen de esa solidez con que se manifestaron en la tradición occidental. De igual manera, en las aproximaciones hechas por los estudiosos contemporáneos de la metalepsis, como se expuso en el segundo apartado, acudimos a propuestas como la de Brian McHale, quien advierte de metalepsis que producen tangled hierarchy [jerarquías enredadas]. Con este enredo en funcionamiento, es posible desarticular el argumento de superioridad jerárquica de lo real como fuente de lo ficcional y, por ello, de una restrictiva postura mimética.

Esta manera de ver a la obra, el texto portador del metatexto, es expresada por Joseph Hillis Miller en su artículo “El crítico como anfitrión” (1990). Ahí, Miller sostiene que hay una afectación entre ambas partes de la relación, el huésped y el anfitrión, y no solo una copresencia. “Mi tesis es que el parásito está ya siempre presente dentro del anfitrión, el enemigo dentro de la casa, el eslabón dentro de la cadena abierta” (Miller 1990: 167). Esta relación es expresada como de mutua obligación de intercambio; Miller sigue su alegoría del huésped y el anfitrión, y expresa que entre ambos existe la obligación de dar y recibir regalos, afectarse entre ambas partes como cierre de la relación. Esto, en términos de textos y reescrituras, como se verá, implica la posibilidad de entender que prototextos y textos se afectan en su relación; el prototexto, ese origen de la reescritura, ese espacio “fijo” a la vista de la tradición de los estudios literarios estructuralistas, es visto como una frontera que es vencida. Para Doležel, con Foe de J. M. Coetzee, la novela que hace de Crusoe el personaje de Coetzee, “aparece como una reescritura que distorsiona el prototexto” (Doležel 1999: 303), es

decir, como una reescritura que distorsiona el sentido de la novela de Defoe, el Robinson Crusoe. Esta es la afectación, el regalo que se otorgan huésped y anfitrión para sellar su relación. La crítica, la teoría, la metanarrativa y, por lo tanto, la posibilidad de leer de la deconstrucción se debe, según ha sido expuesto por Currie, a que la deconstrucción es un constituyente de la literatura misma y un fenómeno exacerbado en la narrativa postmoderna (Currie 2011: 133). Esta postura de Currie se enlaza con la afirmación de Paul de Man: "the deconstruction is not something we have added to the text but it constituted the text in the first place" [la deconstrucción no es algo hemos agregado al texto, sino algo que constituía el texto desde el principio] (De Man 1979: 17). Esta, aunque no sea así expresada por Currie, es una implicación que sirve para las lecturas deconstructivas y de la teoría narrativa postmoderna: la narrativa postmoderna es, en muchos casos, una narrativa deconstructiva.

Como se expuso anteriormente, con estas estrategias de autorepresentación, de evidencia de los procedimientos de la obra narrativa al interior, la narrativa que se dice narrativa y su atentado contra sus elementos que la determinan como tal, son las vías de una literatura deconstructiva. Siguiendo a Currie (2011), esta literatura deconstructiva une de manera indisoluble la narrativa y la teoría literaria, la literatura y la crítica, la novela y la crítica. Esta relación de contención de la crítica puede ser entendida como una anticipación a la crítica que formula una resistencia. Para Currie, mirar la presencia de la teoría en la narrativa como una anticipación está vinculado con una mecánica de trayectoria que se relaciona con la metalepsis. Como se recordará, en el primer apartado de este trabajo se expuso la metalepsis como una trayectoria, un movimiento del sentido. Exponer la teoría y la crítica es un movimiento metaléptico que anticipa un argumento; constituye, pues, una anticipación. Se formula así la resistencia:

As a projection forward to the moment of reception, and particularly to the kind of resistance that a discourse will meet in its readership, this kind of supplementarity is characteristic of self-conscious discourses [Como una proyección que va hasta el

momento de su recepción, y particularmente al tipo de resistencia que un discurso encontrará en sus lectores, este tipo de suplementariedad es característica de los discursos autoconscientes] (Currie 2011: 154).

La presente es una de las problemáticas de las narrativas autoconscientes, de la portación del metatexto en el texto, una anticipación a la recepción, como una forma de realización, de performance de la narrativa postmoderna. Sin embargo, este discurso autorreflexivo implica una "performative contradiction between the level of character and the ontological frame for the existence of that character [...] This is, by virtue of its realistic frame, a relatively straightforward example of the aporetic possibilities of self-commentary in the novel" [contradicción performativa entre el nivel del personaje y el marco ontológico de la existencia del personaje [...]. Esto es, en virtud del marco realista, una expresión clara de las posibilidades aporéticas de la autorreferencia en la novela] (Currie 2011: 157). La aporía, la paradoja, la contradicción y, por lo tanto, la imposibilidad que provoca es, de esta manera, una manifestación que se aleja de ser considerada como un accidente o ingenuidad en la narrativa postmoderna. Recordando lo expuesto por Hillis Miller (1990) y Jacques Derrida respecto al Ulises de Joyce: "No se puede inventar nada a propósito de Joyce. Todo lo que se puede decir del Ulises, por ejemplo, está ya previsto en él desde el principio, comprendido" (Derrida 1990: 106). No es accidental que todo lo que pudiéramos decir de la obra ya esté anticipado por la obra misma, no solo en la novela de Joyce.

Narrativa autoconsciente y subversión

Quizá, este punto ha sido diferido, pero ahora es complicado aplazar más este cuestionamiento: ¿cómo es que podemos entender la narrativa postmoderna? Si bien algunos autores, teóricos y analistas han optado por mirar lo postmoderno como una serie de registros marcados principalmente por sus temáticas; es decir, por las referencias al mundo contemporáneo, exceso de tecnología, conflictos sociales de nuestro tiempo, entre otros temas, hay otras vías para su manifestación. Sin duda, el enfoque performativo es relevante para esta propuesta; dicho de otro modo, no es lo que la obra dice, sino lo que la obra hace, lo que la pone en el centro de este tipo de investigaciones, con relación en términos como postestructuralismo y postmodernidad, como recuerda Currie (2011: 61). Otra de las vías para exponer que una narrativa es postmoderna podría ser la revisión de un corpus por sus rasgos formales, como son la brevedad, la fragmentariedad, la hibridación genérica. Aquí, en este trabajo, no se pretende contradecir estas vías para hablar de lo postmoderno en la literatura, es más, aquí se reconoce o podrían reconocerse algunos de estos elementos en las piezas que se pueden cobijar bajo el término "narrativa postmoderna". Sin embargo, aquí se considera que lo postmoderno está ligado a discursos que manifiestan la crisis del discurso mismo, como mencionamos con relación en las obras deconstructivas, contradictorias, paradójicas o aporéticas, como se las definió líneas atrás. Es en congruencia con las propuestas de Linda Hutcheon que podemos manifestar esta postura:

Postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges [...] postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political [...] it is contradictory and works within the very systems it attempts to subvert [El postmodernismo es un fenómeno de contradicción, uno que usa y abusa, que instala y entonces subvierte los mismos conceptos que

desafía [...]; el postmodernismo es fundamentalmente contradictorio, decididamente histórico e ineludiblemente político [...]; es contradictorio y trabaja dentro de los mismos sistemas que busca subvertir] (Hutcheon 1989: 18-19).

Esta contradicción es una marca de deconstrucción, de un arte deconstructivo, que propone esta vía en su discurso. A los ojos de Hutcheon, esta contradicción está dentro del discurso, una vez más, coincidiendo con la propuesta de Miller del huésped y el anfitrión. Derrida ha sido una de las mayores influencias al pensar la literatura y la crítica como el espacio para poder expresar las contradicciones, paradojas y aporías de los sistemas discursivos. En las propuestas del filósofo francoargelino, asistimos a la performatividad de la crisis entre las oposiciones del adentro y el afuera, de la frontera entre literatura y filosofía, entre la obra literaria cerrada y su diseminación. Esta estrategia implica una constante, que es la autoreflexividad del discurso, la misma característica que es, generalmente, puesta en marcha por la metalepsis. Esta autoreflexividad nos impulsa hacia una poética.

Se debe recordar que la narrativa postmoderna, como lo hemos expresado en los dos primeros apartados de este trabajo, recurre al empleo directo, es decir, a la enunciación, del mentalenguaje; aunque, en otras ocasiones, el lector es impulsado a recordar formas de metalenguaje inherentes a la trama que lee. Al respecto, Currie sostiene que “if language creates, rather than reveals, the world, surely metalanguage also creates, rather than reveals, the structure of language” [si el lenguaje crea, más que revelar el mundo, seguramente, el metalenguaje también crea, más que revelar, la estructura del lenguaje] (Currie 2011: 54). Esto repercute en la frontera que distinguía una y otra parte, más, si se considera el uso interno y autorreflexivo que la narrativa postmoderna desarrolla. Se trata, pues, en cierta medida, de una formulación de ficciones teoréticas, es decir, de narratologías como narrativa o viceversa. Incluso, Currie llama a no pensar este fenómeno, la autorreflexibilidad, como superficial; más bien, advierte, es necesario pensar que subvierte algo “as deep as the knowability of

the past" [tan profundo como la capacidad de conocer el pasado] (2011: 57).

La autorreflexividad constituye, por lo tanto, una vía para la contradicción, una contradicción que va más allá del tema. En el nuevo capítulo que Mark Currie agrega para la segunda edición de Postmodern Narrative Theory, el teórico inglés dedica este apartado a la metalepsis, donde confronta sus propuestas con algunas piezas de J. M. Coetzee. Para Currie, en este muy reciente aporte, la contradicción, nos dice, es, ante todo, performativa. Su interés "represent something we think of as characteristically postmodern in the novel, either for the apparent intrusion of an autor into the fiction, or for the contradiction it offers between what a narrative says and what it does" [representa algo que consideramos como caracetrístico de la novela postmoderna, ya sea por la aparente intrusión de un autor en la ficción, o por la contradicción que esto ofrece entre lo que la narrativa dice y lo que la narrativa hace] (Currie 2011: 159). Lo anterior implica que, para Currie, ambas vías son accesos a un discurso autorreferencial a través de la metalepsis, que se da entre la tensión de niveles y sus componentes, así como entre los sentidos constatativos y performativos del discurso. Pero estas confrontaciones se vuelven más profundas al considerar "when we move to a novel that does impossible things" [cuando nos movemos a una novela que hace cosas imposibles] (2011: 164). Esta es la implicación que este trabajo tiene como eje y, en palabras de Currie, parece haber un guiño al título de John L. Austin Cómo hacer cosas con palabras (1990); pero, así, la empresa es doble, no solo es hacer cosas con palabras, sino significar y realizar actos a pesar de hacer cosas imposibles con las palabras.

Un término fundamental para la discusión sobre la autorreflexividad o el autoconocimiento, como se ha dicho, es el de la metaficción. Este término, no solo supone una categoría para definir la obra desde un exterior, sino que implica una función crítica; pues se activa dentro del discurso narrativo mismo. En la colección de ensayos del volumen Metafiction [Metaficción] (1995), sus autores coinciden al hacer una precisión sobre la

autorreferencialidad o su autoconocimiento, en que “It is not enough that metafiction knows that it is fiction; it must also know that it is metafiction if its self-knowledge is adequate, and so on in an infinite logical regress” [No es suficiente que la metaficción se sepa ficción; también debe saber que es metaficción si su autoconocimiento es adecuado, y así sucesivamente en una regresión lógica infinita] (Currie 1995: 1). Lo señalado constituye la exacerbación de la función que se identifica dentro de la narrativa postmoderna. Dicha puesta en marcha implica la realización de la disolución de las fronteras entre teoría y ficción; ambas partes de la relación son autoconscientes una de la otra, de su presencia más allá de los límites que supondrían su separación. Tanta es su relación, que por eso dijimos que era exacerbada y podía pensarse en un adjetivo desmedido; Currie, por su parte, insiste en su grado superlativo. El teórico inglés afirma que en la metaficción autoconsciente estamos ante la dramatización de la frontera entre la ficción y la crítica (1995: 4). Desde luego, ser autorreflexivo implica la participación en el discurso de un movimiento teórico. Ya desde Barthes y para el resto de la crítica postestructuralista, el texto crítico no está más capacitado para teorizar que la literatura misma. “Por supuesto que lo teórico no significa abstracción. Desde mi punto de vista, significa reflexividad, algo que vuelve sobre sí mismo” (Barthes 2005: 144). Esta es la reflexividad que provoca la enunciación de una ficción que se sabe ficción, que teoriza y expone su teoría al interior generando la contradicción.

La metaficción es una forma de escritura que no pertenece netamente a la postmodernidad, sino que se ha ejecutado como posibilidad de la literatura. Patricia Waugh (2001) nos recuerda que su realización ha estado presente en la narrativa desde Chaucer hasta la modernidad de Joyce, a quien se detienen en distinguir como un proto-post-moderno. Sin embargo, coinciden en que las formas autoconscientes de la metaficción son una constante, pues tras de ellas, debe haber una intencionalidad por expresar la relación del arte con el mundo contemporáneo, un mundo provisional. Así, la búsqueda de la ficción tradicional ha cambiado en una indagación sobre la ficcionalidad y el mundo (Currie 1995: 46). Si volvemos nuestra mirada a lo propuesto por Brian McHalle

(2004), recordaremos que este teórico de la ficción postmoderna distingue entre dos formas de contradicción, que pueden darse en estos mundos postmodernos: una, la vía epistemológica, que encuadra en los fenómenos modernos y previos a la modernidad; por otra parte, establece los fenómenos contradictorios ontológicos, que encuadra en las formas narrativas de la postmodernidad y sus formulaciones, que incluyen las formas metalépticas de la metaficción autoconsciente. Si queremos exponerlo de otra manera, enlazándolo con los cuestionamientos que la narrativa postmoderna hace del mundo, podríamos decir, siguiendo a Patricia Waugh, quien refiere a McHalle, "ontological (posing questions about the nature and existence of reality) and [...] epistemological [...] question how we can know a reality whose existence is finally not in doubt" [ontológica (que plantea cuestionamientos sobre la naturaleza y existencia de la realidad) y [...] epistémológica [...] que indaga cómo podemos conocer una realidad cuya existencia finalmente no está en duda] (Waugh 2001: 15). Así pues, los discursos autorreferenciales, más que ser un procedimiento que permite teorizar en cualquier espacio, literario o crítico, constituyen una vía para la indagación ontológica. La autorreferencialidad es propuesta como un acceso a la ontología.

Producto de estas manifestaciones postmodernas en su búsqueda ontológica, encontramos un tipo de metaficción autoconsciente particular; es aquella que Linda Hutcheon define como "metaficción historiográfica". En este tipo de narraciones, que son el centro de su libro A Poetics of Postmodernism, formulan confrontaciones paradójicas en varios aspectos; por supuesto el de una narrativa postmoderna autorreferencial y, por otra parte, el de la representación ficcional y la histórica, así como entre el presente y el pasado (Hutcheon 1988: 103). Todas estas crisis presentan una generalización en el uso de la metalepsis como detonador.

Estos conceptos, pasado, presente, ficción, historicidad, son cuestionados por estas piezas postmodernas. El poder autorreferencial puede derivar en la evidencia de que los autores de ficciones, de la misma manera que los historiadores, pueden callar,

excluir u omitir algunos eventos del mundo que manifiestan. Esta es la lectura que encuentra Hutcheon (1988: 107) en Foe, la reescritura que hace Coetzee del Robinson Crusoe de Defoe. Esta forma de texto, la reescritura, nos dice Lubomír Doležel, es una de las vías predilectas de los autores de obras postmodernas. Estas reescrituras buscan "transformar el protomundo bastante radicalmente [...] rediseñan, recoloca, reevalúa el protomundo" (Doležel 1999: 286). Ambas, la metaficción historiográfica y la reescritura postmoderna de textos canónicos, actúan bajo el mismo principio, según el cual, se autocuestionan y cuestionan el pasado que traen al presente, y entonces, siguiendo a Hutcheon, lo "presentifican" (1988: 20); lo traen del pasado para hacerlo presente. Las reescrituras postmodernas realizan esta forma de traslado del mundo posible de ficción o de sus constituyentes, como los entes ontológicos que los habitaban, para re-presentarlos. Tanto la metaficción historiográfica como la reescritura operan a través de movimientos metalépticos, en particular, al echar a andar eso que en el apartado anterior fue categorizado como heterometalepsis o como metalepsis intertextual. Representan, sin duda, dos formas de llamar a una realización de la diseminación a través de la metalepsis. Así, el aspecto relevante de estos fenómenos que habíamos tratado con anterioridad es la puesta en marcha de una autoconsciencia, esta autorreflexividad que le permite a la literatura teorizar sobre sí misma dentro de sí.

Para abundar un poco más sobre la manera en que opera la reescritura de textos canónicos, debemos recordar las propuestas de Doležel (1999). El teórico checo expresa que el empleo de las narrativas que acuden al corpus del canon para reescribirlo, proceden de manera que socava dichas obras; la nueva obra se posiciona para cuestionar la protoobra, se impulsa al lector a emplear un procedimiento comúnmente utilizado por la novela histórica y por la metaficción histórica, enlazando el mundo posible con lo que él denomina "la enciclopedia del mundo real". Al enlazar la reescritura de textos con la metaficción historiográfica, el nuevo texto "la reescritura no invalida o erradica el protomundo canónico [...]; la reescritura enriquece y amplía el universo de la ficción sin eliminar el mundo existente; ocupa su lugar al lado del protomundo

canónico", sostiene Doležel, y agrega a manera de advertencia del poder reescritural, citando a Pavel: "la reescritura postmoderna respalda una visión de la historia literaria que es sensible tanto a las fuerzas de estabilidad como a las de la subversión" (Doležel 1999: 312). Así, los teóricos y los novelistas realizan actos reflexivos, se saben parte de un discurso postmoderno que indaga desde dentro de su discurso las posibilidades de subvertirlo.

Para Mark Currie, esta es la apuesta que hacen estas narrativas. En su Postmodern Narrative Theory, advierte sobre la metaficción historiográfica autoconsciente que: "Historical self-consciousness does not then mean the same thing as historiographic self-consciousness: it is the sense that one is a narrative, or that one is part of the narrative of history [...] this narrative consciousness is memory and not amnesia" [La autoconsciencia histórica no significa lo mismo que la autoconciencia historiográfica: el sentido es que una es una narrativa, y que la otra es parte de una narrativa de la historia [...] esta conciencia narrativa es memoria y no amnesia] (Currie 2011: 101). Pero, más allá de cuestionar el discurso histórico, cuestiona en general el empleo de la metanarrativa dentro de la narrativa, la metanarrativa que deja de ser una formulación superior, definitoria al ser esclarecedora para convertirse en una forma más de narrativa, en una parte de la narrativa misma. De esta manera, los grandes discursos, como la teoría literaria, el canon literario, el historicismo y la historia misma son expuestos por las formas autorreferenciales de las narrativas postmodernas. Estas son unas narrativas que se deconstruyen y deconstruyen las estructuras de las que solían sostenerse. Siguiendo a Miller: "deconstruction is something a text does to itself without any intervention from the critic" [la deconstrucción es algo que un texto hace por sí mismo sin ninguna intervención del crítico] (citado por Currie 2011: 133). Son textos deconstructivos que proponen lecturas deconstructivas; son obras literarias que teorizan y anticipan la llegada de la argumentación, que resisten a la argumentación, al mismo tiempo que evidencian la temporalidad y transitoriedad del mundo en que son compuestas.

■

1. En la versión original en francés, en lugar de “y recíprocamente” se lee “et vice versa ”, que expresa mejor la idea de Derrida.

4. Salvador Elizondo, la exacerbación de la estética metaficcional

Elizondo y una poética metaficcional

Salvador Elizondo Alcalde (1932-2006) perteneció a la generación de la "Casa del Lago"; también, a la conocida como de "los escritores de los años 60". En las últimas décadas, se pueden rastrear algunas observaciones y estudios que buscan destacar los aspectos que lo caracterizan como un autor postmoderno. Sin duda, la obra de Elizondo provee un gran número de aspectos para su abordaje. En este trabajo, el estudio se enfoca, básicamente, en una de sus novelas, El hipogeo secreto, publicada originalmente por Joaquín Mortiz en 1968.

Esta novela, junto con su otra obra, Farabeuf (1965), son dos piezas fundamentales en su literatura, concordando con lo expuesto por Juan Malpartida en el prólogo titulado "Salvador Elizondo, el grafógrafo", que preparó para la edición de su Narrativa completa (1997). Ahí, Malpartida reconoce: "Hay dos libros centrales en la producción de Salvador Elizondo, dos novelas que le han valido gran parte de la particular y merecida fama de la que goza [...]. Me refiero a Farabeuf y a El hipogeo secreto" (Malpartida 1997: 15). Desde las primeras páginas de ambas, el lector se percata de que no se trata de las piezas de mayor legibilidad en su obra; su lectura es compleja debido, en gran medida, al empleo exacerbadado de la metaficción como poética. Es este empleo de la metaficción lo que, quizá, aleja a estas novelas de un sector de lectores más amplio, que prefiere piezas que no insistan en la complejidad. Prueba de lo anterior, lo constituye la selección que Daniel Sada preparó en 2009 para la editorial española RM, titulada La escritura obsesiva. Con la antología de la obra de Elizondo, Sada y RM buscaban reintroducirlo en el gusto de los lectores de la península ibérica. Sin embargo, esta selección preparada por Sada excluye estas dos piezas que son fundamentales para el entendimiento de la obra del autor de El grafógrafo. Por su parte, Gabriel Bernal Granados, en la revisión que hace para la revista Letras Libres sobre la antología, apunta que esta exclusión: "habla no tanto de cierta relajación

crítica [de Sada] sino de su propósito de hacer una selección de aquello que podría gustarle a un público consumidor preferentemente de novelas de ficción" (Bernal Granados 2009: 23). Lo anterior implica que la compleja escritura metaficcional expuesta en este par de novelas, como se mencionó líneas atrás, incide en la legibilidad que busca la industria editorial actual, de acuerdo con los intereses del consumidor. Así, cuarenta años luego de la aparición de El hipogeo secreto, la novela mantiene una formulación que, pese a la mayor frecuencia de aparición de textos metalépticos, metaficcionales, de narrativa ensayística y autorreflexivos, aún se distancia del gran público.

Sin embargo, la práctica metaficcional en Elizondo es un aspecto que no puede ser borrado de su obra, a pesar de este tipo de exclusiones de ambas obras. En este par de novelas, se concentra este aspecto que parece formular su poética, proveniente de una tradición en la que, como claro antecedente, se encuentra la narrativa de Jorge Luis Borges y James Joyce, de quien Elizondo toma el epílogo para la novela que trataremos aquí, vinculándola con Finnegans Wake. Estas vías de narrar, como forma y como tema, están incluidas en muchas otras de las narraciones de este autor. Podemos recordar piezas breves como "La historia según Pao Cheng" de su primer libro de cuentos Narda o el verano (1966), así como varias narraciones contenidas, por ejemplo, en El grafógrafo (1972). Si bien "La historia según Pao Cheng" no es una abreviatura de El hipogeo secreto, el cuento es ya una advertencia de lo que la metaficcionalidad llevada al extremo puede implicar. En la narración breve, el sueño es el elemento que se enlaza una escritura sobre la "escrituralidad". Y, aunque es una manera de entender El hipogeo secreto como una pieza que se explica a través del sueño, aquí se considera que solucionar la ficcionalidad de la novela con sus contradicciones, sus aporías, sus paradojas, a una lógica del sueño o de la mentira, como lo han propuesto estudiosos como Catalina Quezada (2006), implica simplificar un panorama que plantea una búsqueda contraria a la reducción del tema y estructuración, de su sentido.

Por otra parte, y asumiendo que hay una fuerte carga de estos dos elementos en la novela —el sueño y la mentira—, podemos adelantarnos al abordaje que haremos y afirmar que estos aspectos son tratados de manera distante al antecedente propio que ofrece Elizondo en "La historia según Pao Cheng". De igual manera, la similitud con obras relacionadas con esta novela, como "Las ruinas circulares" de Jorge Luis Borges, es solo aparente. Sin embargo, las concordancias son importantes; pues, en la pieza de Borges, los personajes se saben el sueño de otro, o bien, como escritura de otro, o ambas cosas a la vez. A pesar de ello, el sentido de ambas obras es diferente. Sobre esto, señala Genette, y al citarlo retomamos el marco con que abordamos aquí la narrativa, que estos son procedimientos metalépticos, pues: "Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsis. Y cualquier realidad, cuando se reconoce en una ficción, y cuando reconoce una ficción dentro de su propio universo [es una ficción metaléptica]" (Genette 2004: 154). Lo anterior debe alertar sobre un punto definitorio: no solo es importante la presencia de la metalepsis en la ficción; sino ir más allá, acompañados de las tipificaciones de esta, y cuestionar la manera en que el procedimiento incide en la formulación y en la diseminación del sentido, incluso, a costa de convertir, como se dice en el primer apartado de este trabajo, a la ficción en un atentado contra la ficción misma. No se trata, únicamente, de que la cadena de metaficcionalidad que se establece en los cuentos del mismo Elizondo y Borges sea más corta o menos compleja. Es decir, no solo es que se trate de una cuantificación de mundos posibles encadenados o incluidos unos dentro de otros, de narraciones dentro de narraciones, sino de la complejidad y la autoanulación que pueden implicar las elaboraciones de la novela de Elizondo.

Como habíamos señalado en los apartados anteriores, el autor hace de estas prácticas metaficcionales y metalépticas un uso reiterado, incluso, potencializado, lo que nos indica que estamos ante una realización postmoderna de la literatura. Con respecto a las diferencias entre las ficciones de Borges y la novela de Elizondo, cabría recordar lo que expone Mark Currie sobre la teoría de la metaficción, cuando afirma que la metaficción no solo es el artefacto que se sabe ficción; sino el que también se sabe

metaficción (Currie 1995: 1). Esto explica que la diferencia que hemos mencionado, no es con el afán de distinguir solo entre ficciones simples y complejas. Por el contrario, lo que buscamos es entender la metaficción como un concepto que atienda las complejidades de la narrativa postmoderna, la cual, no solo implica una ficción que se sabe ficción, sino una ficción que se sabe metaficción. Son, siguiendo a Currie, estas ficciones que entablan el foco de la obra en el borde entre la crítica (incluyendo a la academia y la teoría) y la ficción, como proyectos de la postmodernidad (1995: 2-3).

Una novela que resulta ineludible en el panorama postmoderno de la literatura mexicana es Novela como nube (1928) de Gilberto Owen. En ella, el narrador, en el capítulo dieciocho, titulado "Unas palabras del autor", se presenta a sí mismo como tal, y expone un pasaje metanarrativo e, incluso, autorreflexivo. En él afirma: "Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes" (Owen 2004: 39). Es más, establece un diálogo con el lector potencial del libro sobre las características que le ha dado a su personaje, Ernesto, así como la trama en la que habita. "Diréis además: Ese Ernesto es sólo un fantoche [...]. Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria [...]. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir, también, una trama" (2004: 39). Ya para finalizar la novela, Owen establece una pausa más, un paréntesis, titulado así, "Paréntesis declamatorio". En él, el narrador nuevamente se dirige al lector potencial y se expone a sí mismo como vinculado a otra obra: "Esa muchacha [su personaje], caballeros, me parece que tenía un nombre, pero lo he olvidado [...]. Vámonos a recordarla desde una estrella. Por el camino, os contaré El impertinente, novela jamás concluida de G. Owen" (2004: 51). Ambos pasajes de Novela como nube sostienen un procedimiento metanarrativo, en el que la narrativa expone los procedimientos de la narrativa misma; la novela, su propio estatuto de novela, de ficción, de construcción en marcha. Además, advierte de la novela de G. Owen. De esta manera, el autor genera una aparente ruptura en la narración que no implica ninguna contradicción, paradoja o aporía; pues la

frontera que se evidencia no es cruzada por ninguno de los personajes o autores de la novela. El mundo de Novela como nube continúa su curso sin que sus personajes se percaten de ser ficciones y, aún más, sin incidir en su propia realización.

Se podrá recordar que estos procedimientos son recurrentes en El Quijote (1605-1615) cuando la voz que narra, ya sea el Cervantes de la ficcionalidad, Cide Hamete Benengeli u otro narrador, provocan pausas en las que se evidencia que se está ante una novela que se construye. Ahí el autor se declara incompetente para escribirla de la mejor manera, quizá, por incapacidad o porque carece del manuscrito que originalmente contenía la obra en árabe, por citar algunas razones. Lo que sucede con estos pasajes de El Quijote y de Novela como nube es la realización de contradicciones que irrumpen en el mundo ficticio al evidenciarlo como tal. Estas contradicciones, afirma Patricia Waugh, coincidiendo con lo propuesto por Brian McHale en Postmodernist Fiction, son "ontological (posing question about the nature and existence of reality) and therefore characteristically post-modernist" y contrastan con "[...] those epistemological contradictions which question how we can know a reality whose existence is finally not in doubt" [las ontológicas (que establecen cuestionamientos sobre la naturaleza y la existencia de la realidad) y, característicamente postmodernas, [contrastan con] aquellas contradicciones epistemológicas que cuestionan cómo podemos conocer la realidad cuya existencia finalmente no está en duda] (Waugh 2001: 15). Lo anterior sitúa ambas novelas en el mismo tipo de contradicción, que es ontológica, en tanto determina que el mundo que se narra es ficcional (la realidad es ficcional); pero, a la vez, es epistemológica, en el sentido de que la realidad superior, la de un narrador que narra la historia ficcional, no es puesta en duda como realidad. Este es el juego de la metaficcionalidad, en tanto que la ficción también se sabe metaficción, citando a Currie, y cuestiona, incluso, ese espacio "superior" desde el que se narra. Ambas formulaciones de contradicción serán puestas en acción en El hipogeo secreto, como se verá en seguida.

Metaficción y metalepsis en la construcción de El hipogeo secreto

En el presente apartado, haremos una revisión de El hipogeo secreto como ejemplo de estudio de la metalepsis en tanto formulación de la metaficción, así como de las contradicciones que estos procedimientos implican. Procedimientos que impactan en la posibilidad o imposibilidad del mundo de ficción que instaura la novela. Como el nombre de este apartado lo indica, la novela de Salvador Elizondo es el lugar idóneo si se quieren rastrear casi la totalidad de las formas de metalepsis que se han precisado en los primeros capítulos del presente libro. Sin embargo, como fenómenos de imposibilidad de los mundos posibles y de su eventual trascendencia de dicha imposibilidad, en la obra de Elizondo, solo nos encontramos con un tipo de fenómeno, el que corresponde a ciertas formas de metaficción. Por ello, los siguientes capítulos abordarán otras piezas del corpus en las que analizaremos otras vías para lograr una eventual trascendencia de la imposibilidad de los mundos posibles, dadas las contradicciones al interior de estos espacios de ficción.

Por el momento, es preciso hacer un recuento de algunas de las formas de metalepsis que están presentes en El hipogeo secreto. Se recordará que la metalepsis es entendida, a partir de las propuestas de Gérard Genette en Metalepsis (2004) como un movimiento, desplazamiento y alteración de las fronteras de la ficción en sus distintos niveles. Estas transgresiones o violaciones, como suele llamárselas, se efectúan como afirmaciones hechas por alguno de los entes involucrados en la ficción: autor, narrador, personaje, lector (sin detenernos ahora a precisar si estos son reales o ficticios). Además, estas menciones, afirmaciones o acciones dentro de los mundos en los que se relacionan y por los que transitan constituyen actos performativos; es decir, la simple mención de un hecho, como la escritura de El Quijote por parte de Pierre Menard

en el cuento de Jorge Luis Borges es suficiente para que dicha novela moderna exista. La declaración hecha por parte del narrador del cuento sobre la existencia de un Quijote de Pierre Menard escrito verbatim, palabra por palabra, respecto al Quijote de Cervantes, sin que el autor "moderno" tuviera conocimiento del libro cronológicamente primero, es suficiente para establecer la existencia de tal libro. Esta es la fuerza de la declaración performativa en la literatura, en la ficción. Se trata de lo que la pragmática denomina como "actos performativos"; es la fuerza performativa que Doležel y la semántica de los mundos posibles advierten que las voces y personajes de los mundos ficcionales poseen. Es un acto de habla que provoca un cambio en el mundo. Así, esta fuerza performativa es la provocadora de que los mundos posibles de ficción sean capaces de crear más mundos posibles de ficción, incluso, de encadenarlos. Pero, en honor a la brevedad, luego de que esto ya ha sido expuesto en los capítulos anteriores, debemos recorrer la tipificación de metalepsis, al menos, de las modalidades implicadas en la novela de Elizondo.

Estas metalepsias, como se dijo, pueden aparecer aisladas, una única vez, varias veces o unidas y de manera simultánea. La metalepsis de autor es en la cual se presenta la voz narradora o a alguno de los personajes como el autor de lo que se menciona o como autor de otra narración relacionada. La metalepsis de lector, en la cual, la obra enlaza su sentido con un lector, potencialmente, real o ficcional, que cumple dicha función, de lector. En tanto que la "metalepsis por puesta en abismo o por caja china" implica un factor más, la posibilidad de que las narraciones produzcan, como se dijo al final del párrafo anterior, otros mundos posibles que suelen depender de una narración principal; es decir, una ficción dentro de otra ficción, incluso, dentro de otra ficción más, hasta el punto que la obra lo determine o lo sugiera. Otro tipo es la metalepsis "por socias, por otro o réplica"; se da, entre otros casos, cuando a un personaje se le hace interpretar varios roles, así como cuando un personaje es presentado tras un cambio de mundo posible. Esto implica la diversificación de un personaje luego de que es, siguiendo a Doležel, "una entidad de un mundo posible que es idéntica, a través de los mundos, a otra del mundo ficcional"

(Doležel 1999: 319). Por último, nos encontramos con un tipo de metalepsis que no fue establecido por Genette sino por Brian McHale, la metalepsis por strange loops (“bucles extraños”), en la cual, las transgresiones se dan a través de los mundos posibles por parte de los personajes y en las instauraciones de otros mundos posibles, que transitan en forma circular, de espiral o de cinta de Möbius (o Moebius). Estas son las formulaciones que aparecen en la obra que se revisa en este apartado y que, como se advirtió, pueden presentarse, incluso, con cierta constancia y simultaneidad.

La formulación de mundos comunicantes

El autor de la obra El hipogeo secreto es una categoría que es puesta en crisis a través de toda la novela. Párrafos atrás, dijimos que esta novela es metaficcional, no solo porque en ella se evidencia que la ficción se sabe ficción, sino porque se sabe metaficción y esto, en gran medida, tiene que ver con la representación de la autoría del mundo posible. Desde las primeras páginas, como lectores asistimos a una red de manifestaciones autorales, a la búsqueda de la identidad del autor, un ser superior, como es entendido por los estudios literarios. Leemos: "Así, hubieras podido dictarnos ese libro que en vano tratamos de escribir" (Elizondo 1968: 12). La cita se refiere al personaje femenino de la novela: Mía, quien es la constante soñadora de un mundo posible donde los personajes son también los testigos externos del sueño de Mía. Incluso, advierten, el despertar del sueño de Mía puede implicar la muerte de los personajes. De esta manera, presenciamos una primera metalepsis, una realización de puesta en abismo o caja china, en la cual el mundo marco es ese donde Mía duerme, donde los personajes la miran dormir y, dentro de ese mundo, Elizondo nos expone que hay un mundo enmarcado por el sueño, un espacio donde los personajes están siendo soñados. No solo se trata de la puesta en abismo de los mundos posibles, que un mundo posible esté contenido dentro del otro, sino que las realizaciones fuera del sueño y dentro del sueño dependen del mismo sueño. Los personajes transitan, en los mundos comunicantes, desde el sueño hasta el mundo posible fuera del sueño, donde Mía sueña. A continuación, véase un cuadro sinóptico para explicar lo anterior:

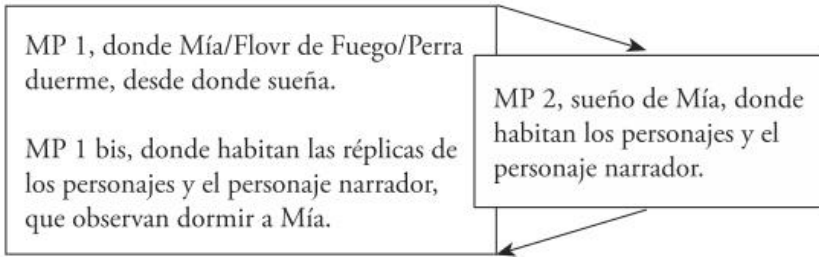


Figura 1. El sueño de Mía, que sueña a los personajes que la narran fuera del sueño.

Como se ve en la figura, la narración del mundo posible donde Mía habita, es solo posible a través del personaje narrador, que es producto del sueño de la mujer. Es únicamente el tránsito, el paso metaléptico que replica al personaje soñado, el que permite que la mujer sea descrita desde fuera del sueño al que originalmente pertenecen los personajes. Pero, ya desde este primer momento, las jerarquías entre los mundos de ficción están puestas en crisis. Aunque advertimos que la novela no se termina al catalogarla como una serie de ensoñaciones o mentiras, estas son primordiales para la realización de la ficción. No es solo la crisis del sueño en la narración de lo que se habla en El hipogeo secreto, sino también de una crisis más amplia, como se verá. Ciertamente, el sueño es expuesto así, para la producción de la paradoja: “El universo es sueño. Ella es la Flor de Fuego. No la despiertes. [...] tu sueño que para entonces ya sabía yo que era nuestra vida” (Elizondo 1968: 16). Este tránsito de los personajes y el espacio desde el que narran el mundo se torna más complejo en otros momentos de la historia.

Una vez que el personaje de Mía deja de soñar y vuelve al estado de vigilia, también los personajes se reconocen nuevamente en el mundo posible de la vigilia. Así, leemos: “Al volver a la vigilia [dice el personaje que continúa siendo el narrador], descubro a mi lado la presencia de X” (1968: 16). Aquí es preciso presentar un elemento que se agrega a los que aparecían en la Figura 1, que los personajes,

incluido el narrador, “vuelven” a la vigilia, al MP 1, provenientes de la vigilia, con el despertar de Mía. De este modo:

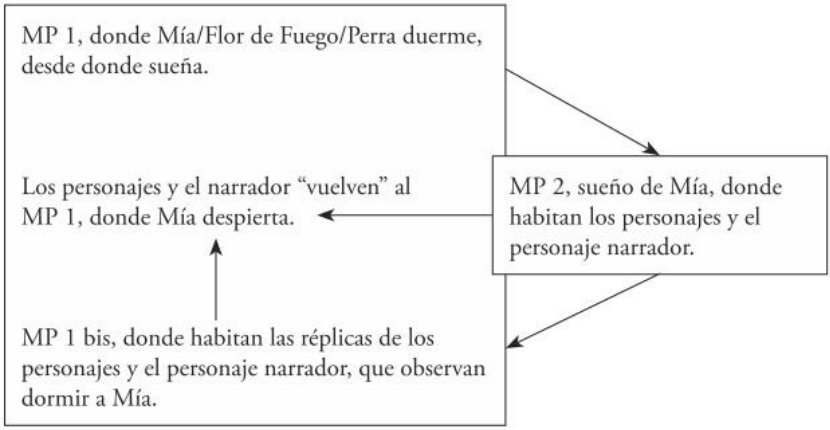


Figura 2. Los personajes que narran el sueño de Mía fuera del sueño vuelven al MP 1.

Tras observar la Figura 2, podemos advertir que lo que se está desarrollando en la novela de Elizondo no solo es una metalepsis por puesta en abismo. Además, la formulación de la metalepsis por strange loop cumple su función. Se recordará que, en el segundo capítulo de este trabajo, cuando se tipificó la metalepsis, esta forma de metalepsis, el bucle extraño, fue expuesta al acudir a lo que sucede en la cinta Groundhog Day, donde el personaje retorna a un mundo posible idéntico al mundo posible del día anterior, que es el mismo día. Ahí, el personaje del filme es el único que, pese a retornar al día anterior, puede recordar lo que hizo en la jornada que vuelve a comenzar. Aquí, en la novela, el personaje narrador vuelve al MP de Mía (donde dormía y donde ahora despierta) y puede recordar todo lo sucedido en la narración.

En este mundo de vigilia, el narrador personaje fotografía a Mía. La foto es un producto elaborado desde el MP 1, desde donde

funcionará como mundo enmarcado. Esta fotografía se unirá a otros elementos que contienen mundos posibles. Uno más corresponde al sueño de E., quien sueña:

...una ciudad que se leía como un libro [...] lo que no sabía es que quizá yo era E. O lo hubiera sido si hubiera conseguido escribir ese libro; la relación precisa de los hechos contenida en un álbum con pastas de tafilete rojo en cuyas páginas estaba consagrado un mito (Elizondo 1968: 22).

Este es el objeto que permite la comunicación, siguiendo las propuestas de Óscar Hahn, entre el mundo marco, el mundo donde el narrador habita junto con Mía, con E., con relación en el mudo enmarcado, lo que sucede en el mundo posible contenido en el álbum de pastas de tafilete rojo. Es en este álbum rojo donde, nos explica el narrador, (también) están contenidas las acciones del MP 1. Lo anterior significa que los mundos enmarcados, más allá de ser solo eso, constituyen un espacio primordial para la creación del mundo posible, que podríamos entender como el mundo posible base, como la diégesis en los términos de la narratología tradicional. Sin embargo, las jerarquías diegéticas, las jerarquías entre los mundos posibles, están construidas para formar crisis, de manera aporética, paradójica. Mía supone que el MP 1 puede actuar de forma autónoma, pero el narrador advierte la dependencia del MP 1 con el mundo enmarcado (el del álbum rojo) de la siguiente manera:

—Has fracasado —dijo la Perra—. Comienzan a suceder cosas que no hubieran estado previstas en el álbum rojo.

—No, no —dice él[1]. Guiñaba nerviosamente los ojos tratando de descubrir la mirada de la Perra—; todo está previsto [en el álbum rojo]; tú verás que las cosas se van a realizar tal y como nosotros las

habíamos previsto (Elizondo 1968: 23).

Es más, esta "previsión" de la que hablan el personaje narrador y la Perra/Mía, expresa que el MP contenido en el álbum rojo es producto de las acciones de escritura e injerto, como se verá, del narrador personaje y de Mía.

Lo anterior nos permite entender que el efecto que produce esta dependencia con los mundos aparentemente subordinados en la jerarquía es un fenómeno que habíamos visto antes, con el sueño de Mía que contenía a los personajes, quien transitaba hacia fuera del sueño para narrar y atestiguar el MP 1. Como se dijo atrás, no se trata únicamente de exponer mundos enmarcados, sino que el sentido del mundo posible y del texto que leemos tiene su dependencia de lo que estos mundos enmarcados y secundarios expresan y contienen. Así, no solo son los personajes los que transitan entre los mundos posibles, sino también es el sentido el que se disemina entre ellos, afectando los mundos posibles que se encadenan, a pesar de subvertir las jerarquías entre los mundos. Esta explicación teórica es expuesta también por el mismo narrador personaje como la definición del hipogeo secreto. Al respecto, leemos: "...la disciplina de la Flor de Fuego que sólo se realiza en el último reducto: una hendidura secreta del mundo en la que el mundo está contenido" (Elizondo 1968: 21). Lo anterior es más que una caja china. Implica que el hipogeo secreto es un hueco del mundo y que, en ese hueco, está contenido el mundo. Dicho de otra forma, el espacio menor es el que contiene al espacio mayor; el contenedor se vuelve contenido y viceversa.

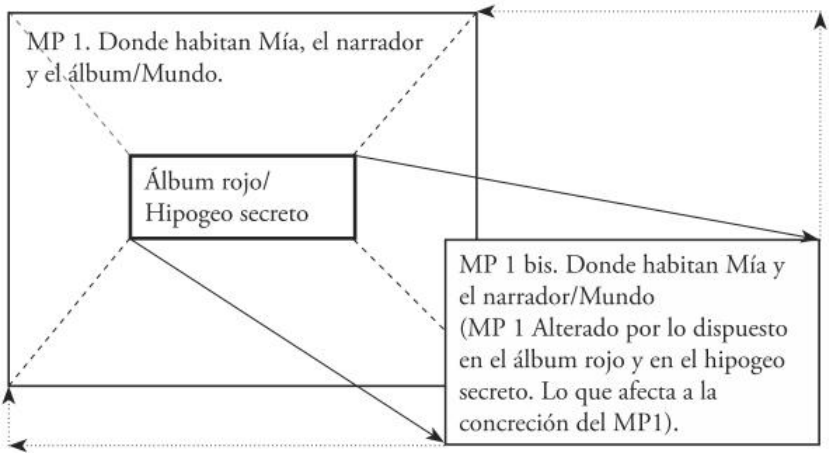


Figura 3. El mundo enmarcado se vuelve el origen del mundo marco.

Entonces, la Perra y el narrador personaje, como autores del álbum rojo, escriben e instauran desde el MP 1 el MP del álbum rojo, cuya existencia afecta la realidad del MP 1. Así, la escritura del álbum rojo es la escritura del MP donde se escribe el libro y el álbum rojo. Más que la presencia de metalepsis por cajas chinas, el fenómeno metaléptico se basa en una forma de bucle extraño que, en su representación más simple, podría mostrarse a través de la imagen de la serpiente que se muerde la cola. Pero, para acudir a un término que la misma novela expone más adelante, se puede entender el fenómeno que aquí se expone, así como en la Figura 3, como una cinta de Möbius. En la cinta de Möbius, como nos recuerdan los personajes de Elizondo, se dan: "las interesantes multiplicaciones y desmultiplicaciones que ocurren al dividir longitudinalmente una superficie continua de Möbius" (Elizondo 1968: 74). Y, casi al final del libro, cuando los personajes transitan por un pasadizo entre los MP: "Los personajes de El hipogeo secreto se atienen, en su falta de esclarecimiento, a los datos de tipo demostrativo que la ciencia aporta acerca de su condición en el interior del pasadizo de Möbius" (1968: 135-136). Esta cita será retomada más tarde, pero ahora es pertinente precisar que varios elementos, formales y temáticos de la obra atienden a esta

estructura, de cinta de Möbius. No solo es la mención, sino que la construcción de los MP está afectada por este fenómeno geométrico y, por lo tanto, matemático.

Una cinta de Möbius para un grupo de geómetras

No es accidental que los personajes sean parte de una organización secreta de geómetras. Se recordará que esta banda o cinta de Möbius, lleva el nombre de su descubridor August Ferdinand Möbius y que, entre otras características extrañas que podemos citar, se encuentra la de que solo tiene una cara, lo que pone en crisis las ideas de adentro-afuera; lo que, en un pensamiento binario, conformaría un bucle o una paradoja. Además, si sus caras son cortadas, produce multiplicaciones de sí misma encadenadas. Es por ello que artistas visuales como M. C. Escher acuden a la representación de las aporías y paradojas lógicas con la mano que dibuja la mano que dibuja una mano (como la serpiente que se muerde la cola), o como un espacio compuesto por trayectos que se entrelazan, ya sea como ventanas o escaleras que dan hacia sí mismas, formando un continuo.

En El hipogeo secreto la ciudad, la historia, el mundo, el álbum rojo, son el mismo espacio, con sus respectivas alteraciones. El narrador nos dice: “si la ciudad había de estar al margen de la historia, ella contendría la historia; sería la historia misma” (Elizondo 1968: 28). Estos espacios y lo que en ellos sucede se leen una y otra vez, algunas veces alterados, pues esta recurrencia es producida por la continuidad, el continuo de la banda de Möbius. No son pocas estas repeticiones de los eventos en los MP, algunos se enuncian en el MP 1, otros en alguno de los MP enmarcados. Algunas veces es la voz del narrador personaje quien los expone; en otras ocasiones, es un personaje quien vuelve a narrarlo, dando así diversas focalizaciones a un mismo hecho, incluso, alterándolo. Como se expresa en los estudios de la narrativa, la focalización es una forma de particularización de un mundo, muestra un mundo desde un punto y actitud determinada; este fenómeno de la focalización es empleado aquí para dar variación a los hechos en el

continuo.

Por lo anterior, encontramos estos loops, o strange loops si seguimos a Brian McHale y, en el orden de la lectura del libro, hallamos al personaje narrador que le cuenta a Mía que X. le ha mostrado un pedazo de ámbar con una efímera atrapada (Elizondo 1968: 18); Mía le advierte al narrador personaje que no accederá a cumplir con lo previsto en el álbum rojo. Más adelante, el narrador personaje llega hasta donde está X., quien le muestra por primera vez (segunda, en nuestra lectura) el ámbar que contiene a la efímera atrapada, mientras que el narrador le cuenta que Mía no accederá a cumplir con lo previsto en el álbum rojo (1968: 29-30). Este bucle extraño provoca que el narrador vuelva a efectuar sus actos, pero sin borrar ni olvidar lo que pasó después. Ya nos decía Brian McHale que

One can also "bend" a sequence back upon itself to form a loop, in which one and the same event figures as both antecedent and sequel of some other event. The presence of the same event at two different points in the sequence leaves the reader hesitating between two alternative reconstructions of the "true" sequence, in one of which event A precedes event B, while in the other event A follows event B [También, se puede "doblar" una secuencia de nuevo sobre sí misma para formar un bucle, en la cual uno y el mismo evento aparece como el antecedente y subsecuente de algún otro evento. La presencia del mismo evento en dos puntos diferentes en la secuencia deja al lector dudando entre dos reconstrucciones alternativas de la "verdadera" secuencia, en una de las cuales el evento A precede al evento B, mientras que en el otro evento A sigue al evento B] (McHale 2004: 108).

Es esta metalepsis, denominada por McHale como strange loop es la que Elizondo pone a funcionar una y otra vez en la novela; aunque, quizá, este ejemplo que hemos citado sea uno de los más complejos. Páginas atrás, relacionamos este fenómeno con la cinta Groundhog

Day, un día que, para el protagonista, se repite infinidad de veces; acá, en la novela, el día que se repite también es siempre el mismo: el 13 de octubre. Desde luego, la intención es mostrar las formulaciones con que el autor construye su novela, no detenerse en cada ocasión en que el fenómeno vuelve a darse.

Aunque se dijo que no se recurrirá a mencionar cada vez que se repite un fenómeno ya descrito, algunos de ellos es preciso abordarlos, sin que se piense este fenómeno como un acto redundante. Por ello, abordamos la escena o la imagen, como el narrador las denomina, del encuentro del narrador personaje Salvador Elizondo y X. debajo de un frondoso árbol. Este es uno de los pasajes donde se producen más formulaciones de metalepsis, que abren paso a la instauración de mundos posibles. En el MP 1, bajo el árbol, X. sostiene su conversación con el narrador personaje Salvador Elizondo; mientras le narra X. que en, una novela que escribe, ellos se encuentran discutiendo debajo de un árbol la novela en la que son personajes que discuten bajo un árbol una novela; en esta novela, se lee la descripción de una mujer que habita en la ciudad de Polt y quien lee un libro de pastas rojas; en el libro de pastas rojas está contenido el pasaje donde dos hombres, X. y el narrador personaje Salvador Elizondo, dialogan bajo un árbol. Todos estos mundos, dice X., incluyendo el MP 1, dependen de que la mujer personaje de la novela continúe su lectura, de lo contrario: “nos desvaneceríamos” (Elizondo 1968: 33). Todos, afirma, perderían su existencia: los entes reales del MP 1, no solo los teóricos, también, los imaginados y los referidos. La lectura de la novela que contiene a las réplicas del personaje narrador Salvador Elizondo y X. cobra valor sobre todos los demás mundos posibles y mundos posibles enmarcados; sin lectura, no hay existencia en la realidad (ficcional).

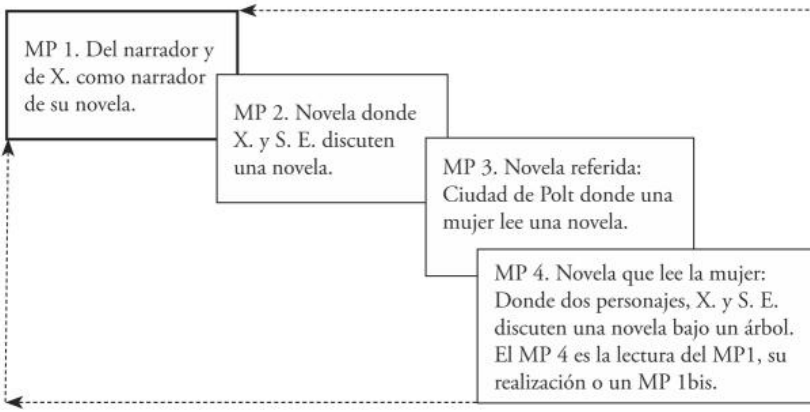


Figura 4. Realización del mundo a través de la lectura de la mujer que lee.

Otra variante de este mismo fenómeno es otra narración que hace X. al narrador personaje bajo el árbol. Ahí le cuenta la novela que escribe en la que hay un par de personajes bajo el árbol, donde Uno, la réplica de X., le cuenta la novela que escribe al Otro (réplica del narrador personaje de la novela, llamado Salvador Elizondo). Ese Otro imagina una novela donde hay una mujer que lee una novela. La novela que dicha mujer lee contiene la escena donde dos hombres, un X. y un Salvador Elizondo...

Ese Otro, como se ve en la Figura 5 detalla una novela que se escribe al instante que se enuncia: “un libro que en este preciso momento está siendo escrito” (Elizondo 1968: 37), libro del que X. y Salvador Elizondo del relato son parte; en este, dice X.: “El personaje central del libro es un escritor que cree en la posibilidad de realizar subversiones interiores” (1968: 37). Es decir, esta es una variante más del fenómeno de caja china, de cajas contenedoras e hipercontenedoras, que se vuelven cintas de Möbius al subvertir el contenido por el contenedor.

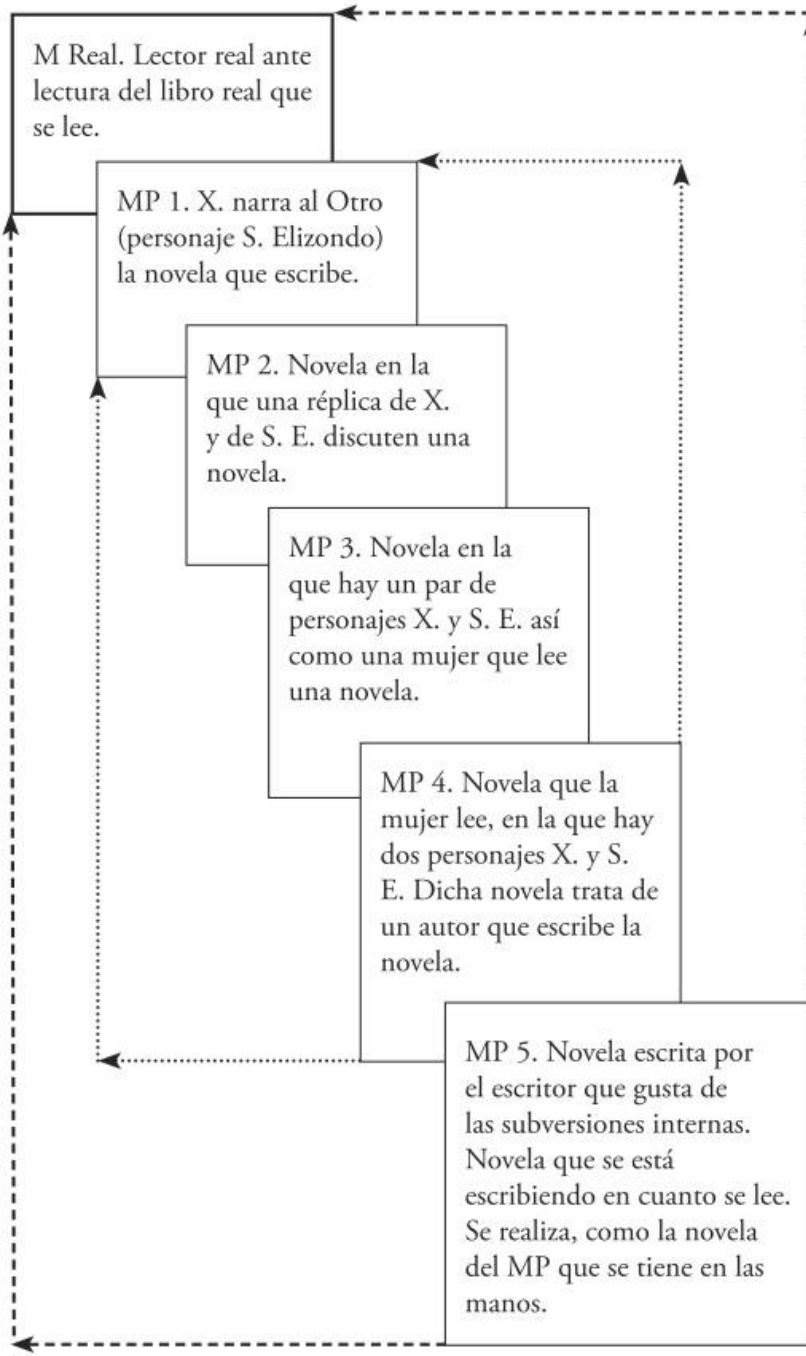

M Real. Lector real ante lectura del libro real que se lee.
MP 1. X. narra al Otro (personaje S. Elizondo) la novela que escribe.
MP 2. Novela en la que una réplica de X. y de S. E. discuten una novela.
MP 3. Novela en la que hay un par de personajes X. y S. E. así como una mujer que lee una novela.
MP 4. Novela que la mujer lee, en la que hay dos personajes X. y S. E. Dicha novela trata de un autor que escribe la novela.
MP 5. Novela escrita por el escritor que gusta de las subversiones internas. Novela que se está escribiendo en cuanto se lee. Se realiza, como la novela del MP que se tiene en las manos.

Figura 5. Vinculación del MP con el MR, del lector real que realiza la lectura real.

El injerto que altera el sentido del mundo posible

Así como se dan estos encadenamientos con algunos elementos de los mundos hipercontenidos, que resultan ser los contenedores de la ficción misma, de la misma manera, hay otros elementos que cumplen esta función. La ficción "principal", el MP 1, depende o es afectada por cualquier elaboración de las que se detallarán en seguida. Cada vez que el personaje X. escribe una novela, el contenido y la lectura de esta afectan a la realidad del MP 1; incluso, hay pasajes en los que el personaje narrador Salvador Elizondo le pide que escriba una de estas novelas brevísimas, de un párrafo. X. lee o narra la nueva novela, y el MP 1 sufre la afectación mencionada. De esta manera, X. también es autor del libro El hipogeo secreto, que es el libro-mundo en el que habitan. Otras de las vías que injertan sentido a la realidad de MP 1, desde un contenido suplementario, es a través de la fotografía. Aquella fotografía en que aparece la escena donde Mía está leyendo el libro que los contiene. La revista de modas que Mía lee en el MP 1, donde aparece una fotografía que contiene la imagen de Mía junto a unas ruinas. Estas fotografías funcionan como el espacio de transición a un mundo enmarcado (enmarcado por la propia fotografía), en el que habitan las réplicas de los personajes y, de los cuales, tenemos narraciones de sus actos dentro de los mundos enmarcados.

Entendidos como "injertos", encontramos intromisiones que afectan lo que se ha leído y establecido como el pasado del MP 1. Está, como injerto, el dibujo de Mía en el escenario de ruinas: "He pegado el dibujo en la página 41 del cuaderno de piel roja. Pasa así a formar parte de este corpus" (Elizondo 1968: 73). De esta forma, tenemos la aparición de unas cuartillas manchadas de vino que se anexan al álbum rojo (1968: 51) afectando a todos los mundos posibles. En estas cuartillas, está nuevamente la escena de Mía descendiendo por unas escalinatas, arribando a una escena de

ruinas. Pero, en esta nueva narración de las cuartillas, aparece un nuevo personaje en la narración de la escena. Pareciera que las nuevas narraciones que se agregan o se injertan en el cuaderno, también se anexan en el mundo posible base. Así, el narrador Salvador Elizondo dice, respecto a los injertos: “va tomando dentro de mi vida una fuerza y una realidad inquietantes” (1968: 73). Estos personajes y constituyentes de los mundos posibles enmarcados o pertenecientes a un espacio contenido en los juegos de cajas chinas suelen emerger o transitar por medio de un procedimiento metaléptico al MP 1. El personaje Salvador Elizondo escucha las voces que llegan hasta él, desde el cuaderno rojo, en el que escribe su novela.

El paso de la metaficción por un strange loop. La “novela infinita”

Volvemos al concepto de strange loop. Respecto a esta formulación metaléptica propuesta por Brian McHale, debemos recordar que el personaje narrador, Salvador Elizondo, se piensa entonces como un socias o réplica de un Salvador Elizondo verdadero; él es, como el personaje de su novela, un pseudo-Salvador Elizondo condenado a escribir una novela infinita:

Si de pronto una súbita revelación me hiciera saberme como el personaje de otro y que ese otro pudiera ser real, el verdadero Salvador Elizondo de quien yo no soy sino el pseudo-Salvador Elizondo y que siendo eso pretendiera escribr un libro, en el que concibo a otro [...] sería el capricho, la necedad o la necesidad de un hombre condenado a escribir una novela infinita (Elizondo 1968: 47).

Esta es la expresión de la infinitud provocada por el ejercicio metaficcional de los stange loops, de una realización del mundo como banda de Möbius. Dice el Salvador Elizondo: “mi mano va trazando estas palabras que construyen a otros” (Elizondo 1968: 49). Pretender dejar de escribir desde uno de los mundos posibles es imposible: la escritura se desarrolla casi de manera autónoma en alguno de los mundos contenidos en la caja china. Algún otro Salvador Elizondo o pseudo-Salvador Elizondo continúa escribiendo El hipogeo secreto. La novela es un continuo, como la imagen de la serpiente mordiéndose la cola (el Ouróboros), o en la idea de la continuidad provocada por una banda de Möbius. Es, de forma gráfica, lo propuesto por Escher en la famosa pieza Tekenen [Dibujar] (1948), en que una mano dibuja que dibuja una mano que finalmente dibuja de nuevo otra mano, obra que mencionamos páginas atrás.

Además, Salvador Elizondo es autor, aunque, a veces, lo duda y otras lo afirma, de El hipogeo secreto, así como del llamado "cuaderno de pastas rojas", el "álbum de pastas rojas" o "el cuaderno que se extravía", que son el manuscrito que Salvador Elizondo narrador escribe. Así, leemos:

Yo sólo sé que ese hombre [el autor real] está escribiendo un libro que se llama El hipogeo secreto. Es un libro en el que la paradoja tiene un papel predominante. Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura. Mi personaje, ese pseudo-Salvador Elizondo, que a la vez está escribiendo una novela y viviendo su vida de hombre, se imagina, en un momento, que está siendo escrito por mí (Elizondo 1968: 48).

Lo anterior explica la presencia de estas réplicas de personajes o dobles en la ficcionalidad y en la metaficcionalidad, incluso, en una hipermetaficcionalidad. En un diálogo que se da en el MP 1, Salvador Elizondo comenta con Mía la difícil escritura que realiza: "le decía [a Mía] que la composición de El hipogeo secreto requiere de todo mi esfuerzo. Entonces me pide que le cuente cosas. Le cuento la historia inquietante de dos personajes que dialogan a la sombra de un árbol" (1968: 65). Esta es la realización de una tipificación que no logra ir más allá, aunque la novela sí lo logre. La tipificación que Mark Currie (1995) propone, a la que denomina "hiper-metaficción". Ciertamente, el título del libro de Lubomír Doležel sugiere estas posibilidades; su obra teórica, Heterocósmica (1999), expone esta vía para formar mundos posibles que se diseminan, que se conectan y comunican, casi infinitamente dentro de una obra. Este encadenamiento es motivo del apartado siguiente, desde la perspectiva del metalenguaje.

Encadenamiento de los mundos por el metalenguaje

La metalepsis por metalenguaje es un fenómeno que se da prácticamente en toda la novela. Los personajes constantemente se cuestionan las categorías narrativas, la coherencia del texto y a ellos mismos como categorías narrativas. No se trata solamente de un cuestionamiento; constituye una afirmación, los personajes de ficción que se saben ficción, que se saben metaficción; es decir, ficción contenida dentro de otra ficción. Al respecto, leemos afirmaciones como:

Así es como hay que entender el libro. —Volvió a hacer el gesto circularizante, pero quizá más rápidamente que cuando había comenzado a hablar de nosotros como una imagen literaria— ...Yo creo que ese personaje es un mago —dijo luego refiriéndose al autor del libro del que nosotros éramos, supuestamente, los personajes (Elizondo 1968: 31).

Lo anterior se suma a otras afirmaciones, como cuando dan un género a ese texto al que pertenecen. “Seríamos como una novela” (1968: 54). Este conocimiento de los entes de ficción como parte de un libro que se escribe es fundamental en la obra de Elizondo, pues, en gran parte, el leitmotiv de la novela consiste en descifrar la identidad del autor real del mundo-libro al que pertenecen. No basta con saber que el personaje narrador, Salvador Elizondo (de la ficcionalidad), también llamado por él mismo pseudo-Salvador Elizondo, es el responsable de la escritura del mundo que habitan, así como del álbum rojo; los personajes intentan encontrar al autor real que está más allá de su alcance real; por lo que lo denominan de diversas formas, incluyendo el mote de “el Imaginado”. Tras lo anterior, el personaje narrador Salvador Elizondo constituye una réplica histórica, siguiendo el término de Doležel, del Salvador

Elizondo de la realidad, es decir, un doble o un socias ficcional respecto a uno real. El ejercicio metaléptico permite incorporar a través de la metalepsis de autor y por socias —ambas a la vez—, a un Salvador Elizondo o pseudo-Salvador Elizondo.

Estas prácticas del metalenguaje como formulación de la ficcionalidad, y de la metalepsis de autor y por socias, son frecuentes en otras piezas novelísticas contemporáneas. En Foe, de J. M. Coetzee, el personaje principal, Susan Barton, escribe la historia de la isla de Cruso en cartas para el novelista Foe y su estancia en ella. La reflexión sobre lo que escribe, el tono, las palabras, incluyen el que ella misma se piense y piense a Viernes, luego de que el famoso autor los deja olvidados por meses en su casa, como entes ficcionales. Advierte que, si esto que les sucede es así, es porque el señor Foe ya se encuentra escribiendo su historia, y esta realidad es el mundo que el autor está creando con palabras. Además, se piensa a ella y a otros seres como entes de otros órdenes: "Enfrentémonos a aquello que más tememos, es decir, al hecho de que todos nosotros hayamos sido traídos al mundo desde órdenes distintos (y que ya hemos olvidado) por un prestidigitador al que desconocemos" (Coetzee 2006: 134). Este es el mismo problema al que se enfrentan los personajes de Elizondo. Así la novela es, básicamente, la búsqueda de ese prestidigitador desconocido, al que llaman "el Imaginado", Salvador Elizondo, quien "está encerrado en el último alvéolo" del mundo (Elizondo 1968: 52). Además, estas posibilidades de autoría en los mundos posibles, tanto los de Foe como los de El hipogeo secreto, provocan una crisis de autentificación. Ya Doležel advertía sobre la novela del sudafricano: "Si seres de diferentes órdenes ontológicos coexisten [autores y personajes, reales y ficcionales], se vuelve incierta la categoría ontológica de todos los habitantes del mundo ficcional" (Doležel 1999: 308). Al final de la novela Foe, los mundos posibles vuelven a caer en crisis y se confirma el mundo de Susan Barton como espacio ficcional. Un narrador desconocido, que parece ser Susan, narra su entrada a la casa del autor real, de la réplica ficcional del autor real, ya no con el nombre de Foe, sino uno llamado Daniel Defoe, cuyo nombre aparece en una placa:

En un rincón de la casa, a una altura por encima de la cabeza, hay una placa atornillada a la pared “Daniel Defoe, autor”, reza:

[...] En el suelo hay una valija de correo con goznes y cierre de latón. La pongo sobre la mesa y la abro. La hoja amarillenta que está encima de las otras se deshace en una nítida media luna bajo la presión de mi pulgar. Acerco el candelabro y leo las primeras palabras escritas con una letra alta y sinuosa: “Querido señor Foe, al final me sentí incapaz de seguir remando”.

Con un suspiro, sin salpicar casi, me deslizo por la borda de agua (Coetzee 2006: 154-155).

Las palabras que transcribimos a continuación, constituyen el inicio real de la novela real, de Coetzee, que tenemos en las manos: “Al final me sentí incapaz de seguir remando. Tenía las manos llenas de ampollas [...]. Con un suspiro, casi sin salpicar, me deslicé por la borda al agua” (Coetzee 2006: 7). Aquí la coincidencia entre las palabras del final de la novela y las del inicio no son idénticas, como suele suceder en El hipogeo secreto, entre la novela que leemos y la que escribe el personaje Salvador Elizondo, lo que nos narran los personajes, lo que está contenido en el álbum rojo, o en la novela que X. narra, o en el mundo de la fotografía o el dibujo que contiene un mundo narrado. También, sucede, como se ha dicho antes, que estos injertos en la novela de Elizondo, constituyen un momento de variación, se vuelve a narrar lo que ya se narró, pero alterado. En la novela de Coetzee, no solo presenciamos que Susan Barton se cree un personaje de la novela del prestigioso autor Foe, y que su visita a Foe, el encuentro final con Foe, es un encuentro de órdenes ontológicos distintos (el personaje con su autor). Además, Foe provoca el encuentro, ante sí, de Susan Barton y su hija, otro ente ficcional, al igual que Susan. Incluso, este párrafo citado expresa el encadenamiento de un personaje ficcional

que asiste a la casa del autor real, su réplica ficcional, Daniel Defoe, donde encuentra el maletín aparentemente propiedad de Foe, con las cartas en papel amarillento en las que Susan Barton escribió la historia de la isla de Robinson Cruso. El personaje lee las primeras líneas “Querido señor Foe…”, y hace que habiten en la misma casa, en el mismo mundo posible, las cartas ficcionales que un personaje le manda a su autor (Foe), y las que están en propiedad de Daniel Defoe, el autor real del Robinson Crusoe. El enredo entre mundos posibles se exacerba cuando hace coincidir, como recién se dijo, la mayor parte de las palabras de la carta que se encuentra en casa de Daniel Defoe con el inicio de la novela de Coetzee.

El encuentro de seres de órdenes ontológicos diversos, por la metalepsis

En el final de la novela de Salvador Elizondo, los personajes encuentran el momento para realizar la "experiencia", que es el rito en el que Mía es el elemento fundamental. El rito provee la oportunidad de encontrar la vía hacia el objetivo de los personajes en toda la novela, encontrarse con su autor, con el Imaginado, con el demente, con Salvador Elizondo, del que no conocen su nombre. En tanto acceden al encuentro con el Imaginado, aparecen una serie de indicios que vinculan el mundo en el que habitan los personajes, el mundo-libro, la historia que se está escribiendo por el Salvador Elizondo del mundo ficcional y por el Imaginado, simultáneamente, para enlazar ambos libros. Así leemos referencias claras al libro que los personajes saben que los contiene y que coinciden con el que el lector real tiene en sus manos. Esto es un encadenamiento por la materialidad de la literatura con lo "real" desde el mundo posible. Los personajes se refieren a hechos pasados (en nuestra lectura, también), y se remiten a las páginas de nuestra edición donde también sucede lo que los personajes narran:

— ...nosotros no somos más que una imagen contenida en la página 115? [...] —Estaba previsto ¿verdad?

—Sí; en la página 16, en la 46, en la 51 y en la 115 (Elizondo 1968: 115-121).

Efectivamente, los personajes que se saben personajes que están siendo narrados en la página 115 de un libro llamado El hipogeo secreto, enuncian esto en la página 115 del libro que el lector real man tiene ante sí. Estas referencias se mantienen concordantes

también en la edición de El hipogeo secreto contenida en Narrativa completa, publicada por Alfaguara (Elizondo 1997: 286). Lo mismo sucede en la segunda edición de 1978, donde las referencias cruzadas se mantienen, incluyendo el resto de las páginas referidas en el segundo diálogo citado líneas atrás, donde los personajes discuten los sucesos que acaban de presenciar, es decir, la imagen de un caballo blanco cabalgando hacia ellos. Estas referencias establecen el enlace con el mundo real del lector, así, la metalepsis por lector alcanza este mundo real del lector y no solo a un lector potencial.

En tanto la vía que siguen los personajes para acudir al encuentro con su autor, el autor real o la réplica ficcional de Salvador Elizondo, incide en esta búsqueda por enlazar el mundo de ficción con un mundo real, hasta donde la ficcionalidad lo permite. El penúltimo paso para el encuentro de entes de espacios ontológicos distintos (los personajes que buscan y el autor que es buscado) es, en palabras de sus personajes, una realización de pasadizos posibles al ser entendidos como caminos de una cinta de Möbuis. Repetimos la cita expuesta al inicio de este apartado, sobre el fenómeno Möbius en palabras del narrador-personaje Salvador Elizondo:

Los personajes de El hipogeo secreto se atienen [...] a los datos de tipo demostrativo que la ciencia aporta acerca de su condición en el interior del pasadizo de Möbius [...]. En el caso de que este túnel tenga la forma particular mediante la que el Sabelotodo lo define: “un doble tour conformado por un número infinito de planos continuos de Möbius...” (Elizondo 1968: 135-138).

Sin duda, la expresión de la cinta de Möbius es más que un tema en la novela, más que un hecho referido. Aquí, coincido con Cristina Quezada Gómez en su texto “La práctica metaliteraria de Salvador Elizondo: El hipogeo secreto” (2006), quien destaca la importancia temática de la cinta de Möbius. Pero, si se ha mantenido al margen de recurrir a las aportaciones de Quezada en este trabajo, es por un

aspecto que adelantábamos al comienzo de este apartado, su argumentación de que todas las relaciones entre los mundos se sostienen en que todo, en la novela, o bien se trata de sueños, o bien, puede decirse que no constituyen más que una gran mentira. Como hemos advertido en el capítulo correspondiente a la teoría de los mundos posibles, desde este enfoque, pueden considerarse los hechos de esta novela como verdaderos, sin tener que relegar a "sueños" o "mentiras" sus acciones, excepto aquellos que explícitamente en la novela aparezcan como eso: ensoñaciones. Y, aun así, hemos tratado a los mundos posibles enmarcados como sueños también como mundos posibles verdaderos, a pesar de su relación con los mundos que los enmarcan. Es más, el argumento de Quezada, según lo que hemos planteado hasta aquí respecto a la novela de Elizondo, va en la dirección opuesta del sentido de la novela, que es una obra que trata de enlazar la realidad como un espacio ficcional, que procura mostrar los encadenamientos que subvierten los órdenes jerárquicos al traspasar el sentido de un mundo posible a otro, a través de la metalepsis y por medio de un sentido que no puede ser aprehendido o encerrado en un mundo posible que, en apariencia, era subordinado y/o suplementario.

El último paso para el encuentro entre los personajes Mía y el narrador Salvador Elizondo se define como un umbral, una frontera que separa a estos dos órdenes ontológicos, órdenes, a los que hacía referencia Susan Barton en la novela Foe. En este umbral, los personajes se encuentran separados por algo que parece ser un espejo, una frontera que refleja hacia adentro y hacia afuera. Por ello, el libro que leen los personajes debe ser leído de forma inversa a la escritura occidental, es decir, de derecha a izquierda. El mundo parece estar dispuesto al reverso, como en la imagen de un espejo. Es por ello que en las primeras líneas de esta novela de Elizondo se advierte que la solución para la gran empresa de los personajes es "olvidarlo y recordarlo tres veces" (Elizondo 1968: 10). Desde esta línea, la novela se convierte en un camino de vuelta pero, también, en un continuo, en un eterno viaje sobre una banda de Möbius. En la escena final, los personajes ven al Imaginado, llegan hasta él como en "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, donde el personaje de la novela sabe que el personaje del mundo posible lee

en su sillón, y llega, saliendo de la novela, a través de una continuidad metaléptica, hasta el salón donde el lector de la novela está leyendo lo que sucederá. El asesino, y personaje de la novela, cambia de espacio ontológico, acude al mundo de su lector para matarlo. Esto es lo que hacen, asimismo, los personajes de El hipogeo secreto, quienes miran hablando en voz baja al Imaginado, mientras él está escribiendo: "Está escribiendo al revés. Déjalo que siga escribiendo. [...] la mano que llevaba la pluma vaciló un instante, pues las palabras que acababa de escribir le habían provocado la sensación de que alguien lo estaba acechando a su espalda" (Elizondo 1968: 158-159). Esta acción parece un hecho posible y no realizado, pero se manifiesta después como un acto cometido, el encuentro entre personajes y autor tiene lugar, efectivamente. El autor escucha la voz de los personajes, el diálogo citado aquí, líneas arriba, que en la novela se repite. Y, finalmente, dentro del mundo posible, que es el mundo real del autor Salvador Elizondo, se ordena y tiene lugar el encuentro.

Paradoja, aporía y subversión en los mundos de ficción de Elizondo

Como se ha detallado en los puntos anteriores, no son pocas las ocasiones en las que la ficción provoca paradojas, aporías y subversiones en los mundos posibles que instaura. Más bien, esta es la constante temática de la obra, que incluso es expresada textualmente. Cuando los personajes reflexionan sobre el tipo de novela de la que son parte, leemos: "Si fuera una historia fantástica como las que inventaban los filósofos chinos para ilustrar sus aporías y sus paradojas, podría decir, por ejemplo, que la novela trata de un escritor que crea a otro escritor..." (Elizondo 1968: 43). Esta forma de invocar a la paradoja, la aporía e, incluso, la subversión, no es la única. Al expresar la distancia y separación de los órdenes ontológicos entre autor y personajes, enuncian su pertenencia a un mundo de contradicción: "[el autor real] vive en un universo superior al nuestro; un universo sintético y quizá falaz en el que la idea de oposición forma parte [...] de algo así como un mundo compuesto de curiosidades matafísicas [sic], de paradojas y de aporías" (1968: 85). Este pasaje establece esa relación, como la que se expresa en el fragmento donde Susan Barton, el personaje de la novela Foe de Coetzee, instaura al visitar a su autor, Foe y Defoe, además de enfrentarse a otros entes ficcionales.

Pero, no solo son las enunciaciones de estos fenómenos los que sitúan en el centro de la ficción, es también la realización meticulosamente dispuesta prácticamente en cada página. El narrador-personaje Salvador Elizondo expresa su narración en un mismo párrafo en primera persona y después, sin razón, en tercera. Esta es una manifestación contradictoria, no se puede ser yo y luego desmarcarse del yo para hablar del yo como ellos. Consiste en una formulación del principio de no contradicción que se vulnera al implicar que: "yo soy yo pero no soy yo". Y, además, al vincular la contradicción lógica impuesta por el principio del tercer excluido,

donde, dijimos: se puede ser lo que se es y no ser lo que no se es, pero no un tercero. El narrador puede ser yo o puede ser otro, pero no ambas realizaciones a la vez. Como ejemplo de esta narración contradictoria, tenemos, entre muchos otros, este párrafo:

Yo [personaje narrador Salvador Elizondo] me quedé ahí, inmóvil, hasta perderla de vista. Un sol de sombra. Así era el ocaso; una dimensión de la percepción mediante la que ese astro negro, fusiforme, declinaba al final de aquel sendero polvoriento conforme se alejaba. El sol, el otro sol temporal, ascendía claramente al extremo del camino. Su elevación se corroboraba en la disminución evidente del área de la sombra que, cuando se había detenido a hablar, eran muchísimo más largas que cuando ella se había perdido de vista. Decidió [tercera persona se refiere al personaje narrador Salvador Elizondo] entonces ir a hablar con X. para exponerle la reticencia de la Perra... (Elizondo 1968: 24; las cursivas son mías).

Esta narración podría buscar jugar con la dualidad o la idea del Salvador Elizondo réplica de un Salvador Elizondo real, luego que ambos están escribiendo el mundo que se narra, prácticamente de manera simultánea. Sin embargo, lo anterior no es claro, no hay indicios que señalen que lo dicho es más que una conjetura. Sin embargo, cumple la función de afectar al lector real, quien tampoco encuentra respuesta a este ir y venir constante de primera a tercera persona en este y otros muchos pasajes del libro.

Sumadas a estas dos formas de insistencia en la contradicción, la paradoja, la aporía, están las formulaciones que destacamos apartados atrás. Todos estos actos, el conocimiento del orden ontológico al que los personajes pertenecen y su distancia respecto al otro orden, el de la realidad y su autor real, así como cada una de las ocasiones en que esto se realiza en las cajas chinas y strange loops con que se expanden los mundos de ficción al interior de la novela, constituyen la reiteración de una búsqueda estética.

Esta novela es, además, poseedora de ese tono ensayístico que tienen algunos de sus personajes. El tono de la reflexión literaria, de la literatura que se sabe literatura y que, entonces, se formula como un acto metaliterario y autorreflexivo. La novela contiene crítica y teoría, se anticipa a las formulaciones teóricas desde dentro de la novela misma. Es así que, recordando las palabras de Miller, el anfitrión ya contiene a su huésped. "El parásito está ya siempre presente dentro del anfitrión, el enemigo dentro de la casa, el eslabón dentro de una cadena abierta" (Miller 1990: 167), y esta es una relación que estaba anticipada. Cuando se habla de El hipogeo secreto se da el fenómeno que Manuel Asensi (1990) advierte respecto a la obra de James Joyce, el Ulises: una imposibilidad de decir crítica y teóricamente más de lo que ya está expresado en la novela. Al respecto, Mark Currie nos recuerda que: "The writer/critic is thus a dialectical figure, embodying both the production and reception of fiction in the roles of author and reader in a way that is paradigmatic for metafiction" [El escritor/crítico es entonces una figura dialéctica, que comporta tanto la producción como la recepción de la ficción en los roles del autor y del lector, de una manera que resulta paradigmática en la metaficción] (Currie 1995: 3). De esta manera, estas piezas narrativas son paradójicas también en este sentido, cuando proveen la afirmación de que las palabras con que se critica ya están contenidas en la obra, anticipadas. El texto crítico es el texto literario, siguendo a Currie: "the critical text is the literary text and viceversa, and in this tautology we find a succinct expression of the postmodern condition" [el texto crítico es el texto literario y viceversa, y en esa tautología, encontramos una expresión clara de la condición postmoderna] (1995: 5). Este es el enlace que el texto postmoderno establece constantemente en la ficción, como lo mencionamos en el capítulo correspondiente a la teoría como ficción y a la ficción como teoría. Esta es, como se dijo, la paradoja postmoderna, en la que la contradicción, la aporía al exponer las formas en que se construye el texto, no solo buscan un pasaje en que intenta parodiar la acción escritural, como se podía efectuar en obras renacentistas como algunas obras de Shakespeare; sino que, ahora, en textos como el de Elizondo o el de Coetzee, la paradoja, la aporía, la contradicción y la metalepsis son fenómenos textuales, que se requieren para efectuar el sentido que las obras

buscan, el de lo paradójico y aporético. Lo anterior ocurre, como se dijo, en una gran cantidad de obras recientes incluyendo a El hipogeo secreto, donde estos actos son el centro mismo de la obra; no, para parodiar su propio sentido, sino como un constante cuestionamiento de los mundos posibles de ficción y, de paso, del mundo mismo. Pero esta cuestión la abordaremos más adelante en el apartado correspondiente a las conclusiones.

1. El narrador personaje habla de sí mismo indistintamente en primera o tercera persona.

5. Bernardo Fernández “BEF”, articulación de la reescritura historiográfica metaficcional

“BEF”, un autor frente al canon

Bernardo Fernández “BEF” (1972) es autor de novelas, cuentos, novelas gráficas e historietas que ha colocado su nombre entre los más destacados escritores contemporáneos mexicanos. Merecedor de varios premios de carácter nacional e internacional, atrae la atención aún más por la formulación de su narrativa, generalmente ligada a los géneros menores. En su obra cuenta con nueve novelas, entre ellas: Tiempo de alacranes (2005), Gel azul (2006), Ladrón de sueños (2008), Ojos de lagarto (2009), Hielo negro (2011), Cuello blanco (2013) y Azul cobalto (2016); así como los libros de cuentos: ¡¡Bzzzzzz!! Ciudad interfase (1998) y El llanto de los niños muertos (2004). Mención aparte merece su trabajo en la novela gráfica, donde ha desarrollado varias obras originales como son 1984 (2013) y Uncle Bill (2014); lo mismo sucede en cuanto a sus cinco libros ilustrados, además de los libros que ha producido y en los que ha participado como dibujante. Sin duda, la obra de “BEF” es cuantiosa y, en este trabajo, la atención se centra en “La bestia ha muerto”, cuento incluido en el libro El llanto de los niños muertos, originalmente publicado por Fondo Editorial Tierra Adentro en 2004, posteriormente, reeditado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de Colima y Conaculta en 2010.

Como se mencionó atrás, Bernardo Fernández es un autor que se ha mantenido constante en la escritura dentro de los así llamados géneros menores, entre los que encontramos sus obras que transitan por lo policíaco, la ciencia ficción y lo fantástico, hilvanando casi siempre su producción con un enfoque fuertemente realista, a pesar

de la aparente contradicción de esta enunciación. El estudioso mexicano afiliado a la University of Washington in St. Louis, Ignacio M. Sánchez Prado, ha realizado una serie de acercamientos a la obra de "BEF", dentro de los que destaca su ensayo "Ending the World with Words: Bernardo Fernández (BEF) and the Institutionalization of Science Fiction in Mexico" [El fin del mundo con palabras. Bernardo Fernández (BEF) y la institucionalización de la ciencia ficción en México], que aparece como capítulo del libro Latin American Science Fiction: Theory and Practice [Ciencia ficción latinoamericana. Teoría y práctica] (2012). En este texto, Sánchez Prado hace una recapitulación crítica de las obras narrativas de Bernardo Fernández. Lo anterior, como se expone desde el título de Sánchez, con la finalidad de establecer los mecanismos con los que "BEF" ha logrado presentar su obra de "género" y establecerse dentro de los primeros circuitos de la literatura nacional, así como incidir en un canon literario en México. De esta forma, Ignacio Sánchez distingue en Bernardo Fernández a un escritor mexicano que despunta entre los narradores de su generación, aportando y reestableciendo parámetros para la reformulación de la literatura nacional.

Para Sánchez Prado, no es un dato accesorio el paso de "BEF" desde sus primeras publicaciones por editoriales independientes hasta su arribo a las grandes editoriales comerciales, de circulación en su país e Hispanoamérica, sin contar las múltiples traducciones de que ha sido objeto la obra reciente de Fernández. "'BEF' represents the forefront of a fundamental change in the notion and practices of literature in Mexico, signaled by the insertion of the SF into mainstream literary paradigm" ["BEF" representa la vanguardia en un cambio fundamental en los conceptos y la práctica de la literatura en México, marcado por la inserción de la ciencia ficción de la corriente principal del paradigma literario] (Sánchez 2012: 112). En la obra de "BEF" encontramos esta presencia que hemos destacado, la de los géneros menores, pero también, la de la urbe contemporánea, la Ciudad de México, como escenario de los más descarnados sucesos. Lo anterior aparece como un fenómeno contrapuesto a la literatura que, a finales de los años 1990 y principios del siglo

, generalmente, se mantuvo en una posición de legitimidad. A la vista del público nacional y extranjero, se identificó a la literatura mexicana reciente con propuestas realistas y, en ocasiones, con un enfoque cosmopolita o internacionalista en sus temáticas, como habían deseado décadas atrás el grupo de Los Contemporáneos. La narrativa de la Generación o del Grupo del Crack y su omnipresencia en el ámbito mexicano e internacional fue uno de estos espacios que privilegiaban el realismo y marginaban de su uso a los géneros menores. Por su parte, "BEF" acude a este momento en la literatura nacional, en 1998, el mismo año en que se publica En busca de Klingsor de Jorge Volpi, a presentar desde los pequeños sellos editoriales su primer libro de cuentos, y ya para 2005, publicar su primera novela. Así "BEF" expone su literatura de género menor, con la que confronta al canon mexicano desde un enfoque nacional, hasta posicionarse dentro de los círculos editoriales comerciales, para hacerla convivir y dialogar con la tradición literaria dentro de la postmodernidad.

Por otra parte, como ya se ha dicho, en este libro se ha asumido que lo postmoderno no solo puede ser entendido como un catálogo de temáticas, tópicos y un vocabulario provenientes del momento histórico en que nos encontramos. Por el contrario, en este trabajo se ha considerado que, más allá de un halo de postmodernidad enunciativa, aquí se ha preferido el abordaje de obras que "hacen" o realizan performativamente actos, los mismos que la teoría narrativa contemporánea ha identificado como constantes de las obras postmodernas y postestructuralistas. Recordando lo expuesto por el inglés Mark Currie:

The novel should not be seen as poststructuralist because it articulates a poststructuralist view on intertextuality, but rather because it enacts that view, performs that view, in its intertextual relation to other novels, other historical novels, other detective stories, and the texts of academic theory. In short, it is not what a novel says but what a novel does [La novela no debe ser vista como

postestructuralista porque ella articule una visión postestructuralista en su intertextualidad, por el contrario, porque ella plantea esta visión, porque realiza esta visión, en su relación intertextual con otras novelas, otras novelas históricas, otras historias de detectives, y con los textos de la teoría académica. En resumen, lo importante no es lo que la novela dice, sino lo que ella hace] (Currie 2011: 76).

Es decir, lo postmoderno, se ha dicho, es una etiqueta atribuida con base en la performatividad en tanto obra, y no por lo que ella enuncia. Así, en el capítulo anterior, se asumió a El hipogeo secreto como una de estas piezas postmodernas, sin que ninguna de sus temáticas, su tópico o su vocabulario tuviera alguna relación con la sociedad contemporánea. Ahora, al abordar “La bestia ha muerto” (2010), acudimos a la presencia de estos tópicos, temáticas y vocabularios de la sociedad contemporánea y su tecnología, pero no es solo por ello por lo que debe considerarse a esta obra como postmoderna, sino por lo que hace.

“La bestia ha muerto”, reescritura postmoderna y metaficción historiográfica

Como se dijo páginas atrás, la reescritura postmoderna es una manera de formar mundos imposibles. Esta aseveración es sostenida tanto por Lubomír Doležel como por Linda Hutcheon; el primero de ellos expone su postura: “La reescritura postmoderna viola el principio de composibilidad: en su constelación de agentes encontramos a personas de diferentes esferas ontológicas, una mezcla de nativos e inmigrantes [...]. En consecuencia, los mundos ficcionales de las reescrituras parecen ser imposibles” (Doležel 1999: 312). Al respecto, podemos detallar que, para la semántica de los mundos posibles, las entidades ontológicas son composibles, es decir, pueden coexistir los personajes en un mismo mundo posible, porque a este mundo posible pertenecen. En otras palabras, el principio de composibilidad advierte que en un mundo posible pueden coexistir entidades ontológicas que pertenecen a determinado mundo posible. Las reescrituras postmodernas, como Foe, Las nuevas cuitas del joven W. o “La bestia ha muerto”, formulan mundos posibles que adoptan entes ontológicos, personajes, provenientes de otros mundos posibles a los cuales son propios dichos entes composibles, dada la composibilidad de su mundo. En Foe vemos compartir el mundo posible a Susan Barton, a quien le es propio el mundo, a Cruso (réplica de Crusoe, que pertenece al MP del Robinson Crusoe), al autor ficcional Foe (réplica histórica de Daniel Defoe), y a otros entes ontológicos también ficcionales, como la presunta hija de Susan Barton. Además, Coetzee va más allá y, como se dijo en el apartado anterior, hace que el mundo posible de Foe transite hacia el mundo posible que es un mundo alternativo del real, en el cual habita el novelista Daniel Defoe. Así, a entes composibles del MP de Foe se les hace cohabitar con entes de otros mundos posibles de ficción y con entes del mundo real. Esta constituye una violación del principio de composibilidad y es por ello que los mundos posibles de las reescrituras postmodernas caen en la formulación de la

imposibilidad, siendo así imposibles los mundos que pretenden instaurar.

Ante lo expuesto en los párrafos anteriores, es necesario hacer un alto para abordar la anécdota que contiene el cuento de “BEF”. “La bestia ha muerto” narra el México de la época del imperio encabezado por Maximiliano de Habsburgo. Las acciones comienzan a unos meses de celebrar el décimo aniversario del Segundo Imperio Mexicano del mundo ficcional: 1863-1873. La escena inicial pertenece al año de 1872, meses atrás, mientras realizan los preparativos para el festejo, y la escena final corresponde al día del aniversario, instantes antes de la celebración en 1873. En la narración, se expone que el presidente Benito Juárez se encuentra exiliado en Nueva Orleans, luego de su penoso confinamiento en la cárcel de San Juan de Ulúa. El título del cuento corresponde al título del mensaje que le envían al príncipe de Salm Salm, secretario de interior de Maximiliano, que rezaba: “La bête c’est mort” (Fernández 2010: 71); frase con que se anuncia la muerte de Juárez García.

Hasta este punto de la descripción de la trama en “La bestia ha muerto”, nos encontramos con algunos elementos que reconocemos con facilidad. Se trata de los nombres propios de los personajes históricos mexicanos y un texto ficcional que en parte corresponde a la historia cultural de México. Sin duda, así es, salvo porque las fechas no coinciden con la historiografía y, también, porque en la recapitulación anterior se ha hecho una grave omisión. Desde las primeras líneas, encontramos que el escenario que nos ofrece “BEF” no es el que corresponde al 1872 de la realidad, realidad con la que se distancia al abrir el cuento así: “La campanilla de bronce del cerebro mecánico repiqueteó, arrancando al príncipe de Salm Salm del reporte de seguridad que leía. En la pantalla esférica que tanto le recordaba una escafandra submarinista, se leía que una epístola eléctrica había llegado” (Fernández 2010: 71). A esta descripción, se anexan otras que aportan elementos tecnológicos que más o menos corresponden a los de nuestra época, como: “podían verse un par de dirigibles [...] en el costado de uno de ellos, en una pantalla

gigante, se leía: ‘1863-1973 Diez años de prosperidad’” (Fernández 2010: 71). Basta la primera página para entender que se acude como lectores a un mundo posible alterno, sumamente parecido al mundo real de Juárez y Maximiliano, pero con algunos aspectos fundamentales para que el mundo varíe. Esta alternativa del mundo real ha sido omitida hasta este punto, pues es el eslabón con otra acción que se desarrolla en el cuento además de una reescritura, la realización de una metaficción historiográfica.

Esta doble actividad, reescritura postmoderna y metaficción historiográfica, es el punto distintivo de este cuento. Al respecto, Ignacio Sánchez Prado admite esta doble acción cuando aborda brevemente este relato en su capítulo. Por una parte, la metaficción historiográfica establece su enlace con la historia cultural, mientras que, por otra parte, la reescritura postmoderna, genera su vinculación con Noticias del Imperio (1987), del escritor mexicano Fernando del Paso. Es decir, siguiendo la terminología de Doležel, Noticias del Imperio es el prototexto canónico que se reescribe, en parte, en el cuento de Bernardo Fernández. Así, dice Sánchez Prado: “[“BEF”] connects ‘La bestia ha muerto’ with the single most important historical novel in Mexico, Fernando del Paso’s Noticias del Imperio” [(“BEF”) conecta ‘La bestia ha muerto’ con la más importante novela histórica en México, Noticias del Imperio de Fernando del Paso] (Sánchez Prado 2012: 120). Sin duda, determinar cada aspecto que provee la vinculación entre el cuento de “BEF” y la novela de Del Paso no es el objetivo de Sánchez Prado ni el del presente trabajo. En este documento, lo que se pretende no solo es establecer la cercanía del cuento de Fernández con la novela de Del Paso, sino observar las implicaciones de una narrativa postmoderna mexicana y, desde luego, su otra articulación, con la metaficción historiográfica. Lo anterior, para observar sus implicaciones no, únicamente, respecto al canon de la literatura mexicana, como pretende Sánchez, sino, también, con la realización de los mundos posibles e imposibles.

Reescrituras postmodernas que no violan el principio de composibilidad

En este punto, es necesario hacer una pausa para exponer que no todas las reescrituras postmodernas implican mundos imposibles. Para mostrar esto, podemos recordar el cuento de Guillermo Samperio “Capítulo extraviado de Rayuela” (2002), en el cual, los paratextos juegan un papel fundamental para la construcción del cuento. Así, no solo es el título, sino una nota posicionada como epígrafe la que asegura: “Este capítulo fue plagiado por Guillermo Samperio en París, hace una década, de los Archivos Cortázar en poder de Ugné Karvelis…” (Samperio 2002: 187). En este texto, se suman a esta aclaración y al título el hecho de que los personajes llevan el mismo nombre y vida que los personajes de Rayuela (1963); encontramos a Talita, Traveler y Horacio Oliveira. Así, el cuento reformula el mundo posible de “El lado de acá”, la Argentina donde viven estos personajes, de la segunda parte de la novela de Julio Cortázar. Es decir, el mundo posible creado por Samperio es un mundo alternativo no del mundo real, sino del mundo posible ficcional de Rayuela. Por lo tanto, los personajes se manifiestan como réplicas de los entes ontológicos ficcionales de Cortázar. Pero, ¿cómo es que esta reescritura no viola el principio de composibilidad si se ha hecho transgredir a los personajes de Rayuela las fronteras de su mundo, a través de la metalepsis, para habitar en un mundo posible instaurado por Samperio? A esta situación, se puede responder que no hay un mundo posible distinto al de Rayuela ni que los entes ontológicos, los personajes, sean réplicas del texto cortazariano, sino que aún son los mismos personajes de la novela del siglo

XX

. Gérard Genette había propuesto en Palimpsestos, dentro de su teoría de la transtextualidad, que los textos pueden ser alterados. El primer texto (cronológicamente hablando) sería el “hipotexto” y el siguiente, el “hipertexto”. La posibilidad hipertextual permitía que

tanto el autor como un tercero, autorizado o no, hiciera uso de una escritura previa para alterarla, reescribirla, o bien, para continuarla o prolongarla. “La ‘forgerie’ es la imitación en régimen serio cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realización literaria prexistente” (Genette 1989: 104). Además, este teórico francés tipifica que estas piezas pueden ser autógrafas (como lo hace Cortázar con su capítulo suprimido) o alógrafas y/o apócrifas (cuando alguien más continúa el trabajo de otro autor, o bien, cuando se hace pasar por él). En esta última variante, caería el capítulo de Samperio que, más bien, es una prolongación que se hace pasar por pieza tomada de la autoría de Cortázar. Al respecto, dice Genette: “La prolongación cumple una función muy otra, que consiste en general en explotar el éxito de una obra, a menudo considerada en su tiempo como acabada, haciéndola resurgir” (1989: 202). Así el segundo tomo del Quijote en el texto apócrifo, el así llamado Quijote de Avellaneda, retoma el mundo posible de Cervantes, con todos sus constituyentes y lo continúa; aún más, lo prolonga apócrifamente al hacerse pasar por el verdadero autor del Quijote.

Esta es la operación que está puesta en marcha en el cuento de Samperio. Una continuación-prolongación apócrifa, como se dijo. Este texto del narrador mexicano se suma a las piezas que funcionan como partes previas o posteriores que “completan” una obra determinada. Es así, porque el mismo Julio Cortázar publicó en 1973, a diez años de la primera edición de Rayuela, un texto que se conoció como el “Capítulo Sustraído de Rayuela”, o como “La araña” (Cortázar 1973: 388). En este, expone en la explicación de la omisión, que también son Traveler y Talita los personajes del capítulo, nombres que pensó intercambiar por Horacio y La Maga, y de los que posteriormente dejó los huecos hasta que, finalmente, decidió erradicar el capítulo del tablero que es Rayuela. Este capítulo representaba la apertura de la obra, el íncipit. Lo que hace Samperio es usar la ambigüedad o indefinición que esta novela de Cortázar ha provocado a partir de la publicación tardía y autógrafa de “La araña”. Por ello, “La araña” es una expansión de la novela. Al entregar este texto diez años después, se anexa por expansión a la novela del mismo autor. La misma situación ocurre, de manera

apócrifa, con el cuento-capítulo de Samperio. El escritor mexicano retoma el mundo de la novela, reescribe la novela al expandirla y anexarle hechos factibles. Sin duda, no solo es que Guillermo Samperio declare que se trata de un plagio (en cuanto a hurto), sino también en cuanto al "hurto" de la autoridad autoral, al ser un capítulo que busca hacer pasar como autógrafo a pesar de ser, en realidad, apócrifo.

Visto de otro modo, también bajo las propuestas de Gérard Genette, ahora en Umbrales, ambos textos pueden ser entendidos como un par de "epitextos". Por epitexto, Genette entiende: "todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado" (Genette 2001: 295). Es decir, el epitexto se encuentra fuera del texto, aun cuando puede posteriormente ser incluido en el mismo, como sucede con algunas ediciones de Rayela que lo anexan al final de la novela, con la necesaria nota aclaratoria que Cortázar publicó en 1973. Esa es una forma epitextual autógrafa pública, acompañada del "comentario"; la cual es solo una de las vías para su circulación, pues Genette menciona, entre otras alternativas a las entrevistas, conversaciones, coloquios, autocomentarios tardíos, así como los pre-textos. Los "pre-textos" son aquellas formas previas, borradores, originales y manuscritos (Genette 2001: 342). Lo que hace Samperio, es realizar un epitexto, como se dijo, que se hace pasar como una parte auténtica, autógrafa, una parte del manuscrito que ha sido, también, sustraído de la versión final que constituyó la primera edición de la novela. De cualquier manera, la empresa de Samperio es también la de la reescritura; ya en este momento, es ineludible que se trata de una reescritura. Coloca el mismo tono, la sintaxis y el mismo corpus verbal con que el narrador de Cortázar se expresa mientras que los personajes también mantienen esa voz de la novela. Esto se verá como un aspecto fundamental en la reescritura de Noticias del Imperio por "BEF", en cuanto a la voz de Carlota de Bélgica. Es de esta manera que Samperio, antes que instaurar un nuevo mundo para hacer habitar a Talita, Traveler y Horacio, lo que hace es reescribir el mismo mundo posible, extenderlo sin alterarlo, aunque de manera apócrifa. Así, esta

reescritura postmoderna, mantiene el mundo ficcional al cual los entes ontológicos son composibles y no se viola el principio de composibilidad, evitando así generar un mundo imposible.

Producción de contradicciones en la metaficción historiográfica

Se afirmó líneas atrás que la reescritura postmoderna era creadora de mundos imposibles, aunque, como observamos en el caso de "Capítulo extraviado de Rayuela", es posible evitar la imposibilidad, siempre que se mantenga sin violentarse el principio de composibilidad. En el caso del cuento de Bernardo Fernández, la composibilidad es puesta en crisis, por lo que no es posible evitar la formación del mundo imposible, atendiendo a estos términos. A lo anterior, debe agregarse el hecho de que la metaficción historiográfica también produce contradicciones y paradojas. Linda Hutcheon nos recuerda que

Historiographic metafiction, for example, keeps distinct its formal autorepresentation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here —just unresolved contradiction. [...The postmodern novel] is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past [La metaficción historiográfica, por ejemplo, mantiene la distinción en su auto-representación formal y su contexto histórico, y al hacerlo problematiza la posibilidad misma del conocimiento histórico, ya que no hay reconciliación (entre ambas partes), no hay dialéctica; solo la contradicción irresuelta. (...La novela postmoderna) es parte de la disposición postmoderna para confrontar las paradojas entre lo ficticio/lo histórico, lo particular/ lo general, lo presente/lo pasado] (Hutcheon 1988: 106).

Como vimos en el apartado anterior, esta era, también, la formulación de la metaficción, como la que observamos en El hipogeo secreto. Observamos que la crítica es parte de la literatura,

así como la relación conflictiva entre ficción y teoría. Desde luego, dicho aspecto es el que la teoría narrativa postmoderna pone en relieve cuando indaga en la literatura. Cuando Mark Currie habla de la relación intrínseca a la ficción como crítica y la crítica, acude a lo dicho por David Lodge: "metafiction makes explicit the implicit problematics of realism" [la metaficción hace explícita la implícita problemática del realismo] (citado por Currie 2011: 70). Es decir, lo que evidencian estas formas metaficcionales, de reescritura de textos canónicos y metaficciones historiográficas son los supuestos y las fronteras con que se construye el resto de la literatura. Sin duda, estos mecanismos son los que Bernardo Fernández está poniendo en juego con una doble maquinaria.

Linda Hutcheon aborda la novela postmoderna y, dentro de ella, destaca la presencia de la recurrente vuelta a la historia y a la reescritura, no solo de textos canónicos sino de la historia misma:

Postmodern novels raise a number of specific issues regarding the interaction of historiography and fiction [...] issues surrounding the nature of identity and subjectivity; the question of reference and representation; the intertextual nature of the past; and the ideological implication of writing about history [Las novelas postmodernas plantean una serie de asuntos específicos, relativos a la historiografía y a la ficción [...] cuestiones relacionadas con la naturaleza de la identidad y la subjetividad, la relación entre la referencia y la representación, la naturaleza intertextual del pasado y la implicación ideológica al escribir sobre la historia] (Hutcheon 1988: 117).

Las implicaciones anteriores corresponden a lo que Hutcheon llama "metaficción historiográfica". Para Mark Currie, esta forma de utilizar la historiografía es natural, ya que considera que la historia tiene una forma narrativa y que esa forma narrativa expresa una historia (Currie 2011: 70). En tanto que consitituyentes de la metaficción historiográfica, estos elementos, esta vuelta a la

historia, están presentes en “La bestia ha muerto”. Es decir, el carácter metaficcional historiográfico está presente en el cuento de “BEF”, pero también su formulación como reescritura.

“La bestia ha muerto” es el ejemplo ideal para Ignacio Sánchez Prado para exponer una categoría genérica que va más allá del “cyberpunk”. Más aún, Sánchez distingue que esta doble articulación de la que hablamos se debe a que la pieza de “BEF” ha sido escrita bajo los lineamientos de un género en particular: el steampunk. Para definirlo y mostrar la correspondencia del cuento con el género, el académico mexicano recurre a lo propuesto por Steffen Hantke para construir una breve enunciación: “Steampunk is a genre that, due to its historical referenciality, tends to establish clearer dialogues with literary canon” [El steampunk es un género que, debido a su referencialidad histórica, tiende a establecer claros diálogos con el canon literario] (citado por Sánchez 2012: 118). Pero este diálogo ya había sido expuesto, no solo como un suceso del steampunk, sino de la metaficción historiográfica, ya que dijimos que, para Hutcheon (1988: 117), la novela postmoderna (y, por lo tanto, la metaficción historiográfica) era postmoderna, justamente, por su capacidad para hacer interactuar los elementos ficcionales, historiográficos y la naturaleza del pasado.

La metalepsis como diálogo metaficcional y reescritural

La pieza narrativa de Bernardo Fernández que aquí se aborda establece, por tanto, un diálogo metaficcional historiográfico y reescritural. Leemos en el cuento la aparición de los personajes de la historiografía nacional propios del momento que se narra, un ficcional Segundo Imperio Mexicano. Los personajes fundamentales son Maximiliano y Juárez, pero hay algunos otros más que ayudan a que las acciones se realicen, y otros que, no son un ornamento, sino la evidencia de la interacción con el canon literario mexicano. Este es el caso de Carlota en el cuento de "BEF". La presencia de todos estos entes se realizará siguiendo las propuestas teóricas de Lubomír Doležel; ya que el mundo ficcional del cuento es un mundo alternativo y, por mundo alterno, el teórico checo entiende "un mundo posible que difiera más o menos del mundo real" (Doležel 1999: 318) y sus entes ontológicos, los personajes que lo habitan, se presentarán como réplicas o réplicas históricas. Para el primer tipo, "réplicas", nos dice Doležel que son "una entidad de un mundo posible que es idéntica, a través de los mundos, a otra de un mundo posible distinto"; sobre la réplica histórica: "una entidad de la historia del mundo real idéntica, a través de los mundos, a otra del mundo ficcional" (1999: 319). En estos casos, la duda entre su similitud es casi nula, pues nos dice el téorico que el rasgo distintivo para distinguir esta formulación es el uso del nombre propio. Lo anterior permite un rango de variabilidad; así, recordamos que la réplica del personaje Crusoe en la novela de Coetzee se llama Cruso; de Daniel Defoe, Foe; o bien, puede ser igual, como en el caso del personaje narrador Salvador Elizondo, réplica del Salvador Elizondo del mundo real.

Esta formulación de réplicas y el empleo del nombre propio, nos dice Gérard Genette, es lo que permite un tránsito entre fronteras, una transgresión denominada metalepsis, como se ha repetido. Es

decir, la reescritura de un texto canónico, la realización de la metaficción historiográfica dependen, en gran medida, de que la metalepsis esté presente, de que los entes ontológicos que habitan el mundo real u otro mundo posible puedan transitar, eludir el marco que los contiene y al que son composibles o pertenecientes, para habitar un nuevo mundo, en mayor o menor medida similar al protomundo canónico o al mundo real. En "La bestia ha muerto", no solo es la réplica de Carlota lo que nos hace encadenar el cuento con la historiografía; desde luego, Carlota es una réplica histórica, pero más aún: Carlota es una réplica de la Carlota que Fernando Del Paso hizo habitar en el Palacio de Chapultepec en Noticias del Imperio. Esta es la manera en que la narración de "BEF" complica la ubicación de la "referencia" de su mundo.

Cuando se asiste como lectores a la realización del personaje Carlota en el cuento de Fernández, podemos identificar una serie de rasgos de la textualidad, es decir, el texto o las palabras con que se dispone a ese personaje. Así, hallamos muy breves descripciones de ella y de sus acciones; es más, su participación es menor en el cuento. Sin embargo, en los pasajes correspondientes a sus acciones, encontramos una coincidencia del lenguaje, de la textualidad, como se dijo, con la voz de Carlota de Noticias del Imperio. Bernardo Fernández ha hecho uso, no solo de la historia de Del Paso, sino de un corpus de palabras, de un vocabulario, que corresponde al del protomundo canónico. Así, leemos una descripción de Carlota: "En el umbral, una mujer desnuda, el cuerpo cubierto de una sustancia viscosa que parecía betún o melaza, con la palabra 'vagina' escrita sorbe el pecho con lápiz labial, los observaba distante" (Fernández 2010: 79). Esta escena, aunque no idéntica, es una imagen constante de la Carlota de Del Paso, una Carlota asociada a la descripción de su propio cuerpo, de su sexualidad, que hace hincapié en sus genitales, en el uso que hace de ellos para su autosatisfacción sexual. Del Paso hace que Carlota se narre así:

Cuando me quedé sola abrí las ventanas, me desnudé y me acosté bocarriba. Me unté entonces un poco de miel en los labios y en los pezones. Me unté otro poco en el ombligo y en el vello que me

había nacido ente los muslos, y cerré los ojos, y convoqué a las moscas (Del Paso 1987: 250).

Este es el mismo tono autonarrativo que también está presente en los diálogos de Carlota en el cuento de "BEF". En el relato, leemos sus diálogos cuasi monólogos, como los monólogos de la novela: "—Hay que dejarse crecer las uñas durante quince días —comenzó a recitar la Emperatiz—. ¡Oh! Qué dulce resulta entonces arrancar brutalmente del lecho al niño [...luego] hundir las largas uñas en su tierno pecho" (Fernández 2010: 79). La anterior es una forma de marcar el discurso, dando la voz (caracterizando) a Carlota como Del Paso le dio voz, lo que es sin duda un rasgo fundamental de la novela Noticias del Imperio. Esta marca hace evidente la transmigración del personaje de la novela de los años 1980 al cuento de la primera década del siglo

XXI

. Es, así, más que una simple metalepsis del registro historiográfico al cuento, pues hay un punto que media este paso y altera al personaje, el paso del registro historiográfico a la novela y luego al cuento. Entonces, estamos ante una réplica histórica o una réplica de un ente ficcional. No hay duda de que la novela se nutre de ambos espacios; pero es gracias a la formulación de la Emperatriz Carlota, con los atributos psicológicos y discursivos que le brindó Del Paso, que podemos asegurar que "La bestia ha muerto" es, en parte, una reescritura de Noticias del Imperio. Y que la réplica no es una réplica histórica sino una réplica de un ente de otro mundo posible, y no del mundo real.

Hay otras marcas en el cuento de "BEF" que vinculan su relato con la novela de Del Paso. Una de ellas, es la enunciación del nombre de la novela en el cuento. Leemos que en el telediario el conductor advierte, como al comienzo de cada emisión: "—Damas y caballeros, el noticiero imperial mexicano" (Fernández 2010: 83) y: "—Señoras, señores, buenas noches, buen provecho si ya merendaron, bon appétit si se disponen a hacerlo— saludó el

comunicador como hacía siempre—; éstas son las noticias del Imperio" (2010: 84). Entonces, la reescritura no solo es en la medida en que reescribe la anécdota, es más, esta difiere de la expresada en la historiografía y en la novela de Del Paso. La reescritura postmoderna es esta la que se da a partir, por y, también, en contra del texto al que se debe.

Un elemento más que se anexa a la complejidad del cuento de "BEF" es que acudimos a una variación, como se dijo al final del párrafo anterior, de la historiografía y la novela de Del Paso, en tanto que Bernardo Fernández instaura un mundo posible que pertenece a la ciencia ficción. El personaje de Benito Juárez será sometido a una digitalización de su memoria y de su personalidad, e, incluso, el éxito de esta operación permitirá que Juárez se extienda en las redes comutacionales del imperio como un virus. No solo se trata de interponer, en un escenario incompatible, México del 1872, una serie de elementos tecnológicos como los propios del siglo

XXI

, sino que la historia misma transita por las posibilidades de la tecnología contemporánea y quizá futura para otorgar posibilidades a sus personajes. De esta manera, se le confiere a Benito Juárez una condición posthumana. El cuento se convierte así en la muerte de Juárez, anunciada desde la primera página, hasta la vuelta del héroe nacional para reivindicar a la República, en la última página.

Pero estos mundos, el real, a través de la historiografía nacional, y el mundo ficcional de Noticias del Imperio, no son los únicos espacios desde los que se desplazan metalépticamente los entes ontológicos. Un tercer origen para estos personajes, sus réplicas, es la historia cultural universal. De este modo, vemos que se enuncian personajes que, también, están presentes en el discurso de la novela de Del Paso, como Karl Marx, Sigmund Freud, Baudelaire, entre otros. Pero, en el cuento de "BEF", estos personajes tienen más que una simple mención, provocan acciones fundamentales para la

trama. Tal es el caso del doctor Charcot, identificado en la historia de Fernández como el "padre de la psicocibernética" (Fernández 2010: 73), quien es la réplica histórica de Jean-Martin Charcot, fundador de la neurología moderna. Sobre el personaje de "BEF" Sigmund, este joven es asistente del doctor Charcot y corresponde a una réplica histórica de Sigmund Freud. Ambos personajes de la historia de la humanidad son replicados, manifestados en el mundo ficcional de Fernández, a través de otredades o socias ficcionales, para habitar un mundo al que no pertenecen, todos hechos aparecer a través de actos metalépticos. Así, el principio de composibilidad se ve alterado una y otra vez, luego que se hace cohabitar a los entes ontológicos composibles del mundo posible con los de otros mundos, posibles y reales.

Origen de las réplicas históricas y ficcionales: confrontación de las narrativas

Este múltiple acceso, que transgrede las fronteras entre mundos posibles, mundo real y narración historiográfica, hace compleja la determinación del origen de los entes ontológicos. Determinar en qué medida un personaje transita metalépticamente para formar su réplica desde determinado espacio textual es complicado. Esta doble articulación (o triple: reescritura, metaficción historiográfica, expansión de la metaficción historiográfica hacia la historia universal) solo subraya la constante puesta en crisis de la ficción. Dijimos páginas atrás que la metaficción historiográfica es paradójica, contradictoria. Esta es la operación que guarda el cuento de Fernández, y su importancia ante la historiografía y el canon literario.

De esta forma, "BEF" hace evidente la compleja relación que su narrativa conlleva. No se trata del uso de uno de esos dos elementos, historicismo y canon literario, sino un uso insistente de ellos; de la misma manera que la metaficción de Salvador Elizondo en El hipogeo secreto manifestaba esta exacerbación de la ficcionalidad. Algunos teóricos de la literatura, entre ellos Linda Hutcheon, Brian McHale y Mark Currie, han advertido que la metaficción historiográfica (entre otras formas de novela o narrativa postmoderna) permite identificar los registros historiográficos como narraciones. Antes dijimos que la historia es una formulación narrativa, es decir, la narrativa es el sustrato de la historia y la historia es el sustrato mismo para la creación de una narrativa. Y esta narrativa (la historiografía), se anexa a los grandes relatos con que se construye el horizonte cultural de la humanidad. Por otra parte, el canon literario también puede ser visto con una gran narrativa, a partir del enfoque de los nuevos historicismos:

One of the major impacts of the new historicisms in literary studies was the busting of the canon: the demythologisation of literary value [...]. The literary canon was a grand narrative in the sense that it represented the history of literature as a whole, as a linear story constructed by sweeping exclusions [...]. A canon is a master narrative, which tells the story of stories [Uno de los mayores impactos de los nuevos historicismos en los estudios literarios fue el resquebrajamiento del canon: las desmitologización del valor literario [...]. El canon literario fue una gran narrativa en el sentido de que representaba a la historia de la literatura como un todo, como una historia ficcional lineal construida por exclusiones súbitas [...]. Un canon es una gran narrativa maestra que nos cuenta la historia (ficcional) de las historias (ficcionales)] (Currie 2011: 111-112).

Debe notarse que Currie expresa el canon en lengua inglesa como story que se refiere a las historias de ficción, no solo ve al canon como historia. Sin embargo, ambas categorías, la historia y el canon, el historicismo y el texto canónico así emparentados, constituyen, a los ojos de la teoría narrativa postmoderna, dos grandes narrativas. La labor de "BEF" en este cuento es, entre otras, la de incorporarse a las grandes narrativas nacionales desde el discurso de las formas menores, desde los géneros menores, en los que sus trabajos se inscriben. La indeterminación del discurso con el que el cuento está estableciendo un tránsito, una transgresión de fronteras, al importar/exportar la réplica de sus personajes, así como la diversidad de espacios, es la expresión de la indeterminación de las grandes narrativas, su desmitificación. Así, la metalepsis que incorpora a estos entes ontológicos, más allá de provocar un mundo imposible por violar el principio de composibilidad al reunir en un mismo mundo posible entes de diversos órdenes ontológicos, es el mecanismo para crear un mundo "heterocósmico", en términos de Lubomír Doležel.

Heterometalepsis y metalepsis por crossover: la diseminación heterocósmica

En el capítulo correspondiente a la metalepsis, nos encontramos con la tipificación entre la que se encontraban estas variables: heterometalepsis y metalepsis por crossover. En el apartado anterior, nos referimos al modo en que la metalepsis por socias, doble o réplica, términos que aquí se usan como sinónimos, era puesta en acción. También, se observaron las posibilidades de lectura que estos fenómenos originaban, ya fuera por la determinación o indeterminación del origen de la réplica histórica o ficcional; aspecto que afectaba la valoración del canon y la historiografía como grandes narrativas. Ahora, respecto a estos dos tipos de metalepsis que se abordan, debe recordarse que los términos heterometalepsis, metalepsis intertextual y metalepsis por crossover son empleados en mayor o menor medida para describir fenómenos similares. Como se recordará, básicamente, estas categorías son empleadas por Karin Kukkonen, siguendo a Sophie Rabau y a Frank Wagner (2011: 7), para expresar el arribo de entes ontológicos, o personajes ficcionales, que transitan desde otras piezas narrativas. En esta acción metaléptica, el salto, no lo realiza únicamente el personaje, sino que este carga en sí mismo el desplazamiento del sentido completo de una obra de ficción a otra, alterándola.

En el cuento de “BEF”, las réplicas, no solo cambian de nivel narrativo dentro del mundo posible, sino que provienen de otras piezas ficcionales. Además, luego de aceptar que los textos canónicos y la historiografía son grandes narrativas, la incorporación de personajes de la historiografía del mundo occidental del siglo

XIX

y

al discurso narrativo de Fernández implica la adopción de entes de narrativas, de historias, que han sido "disminuidas" en su jerarquía. Como se dijo, citando a Currie, se ha ejecutado una "degradación" al pasar de historias a stories; es decir, ahora se presentan como formulaciones más o menos ficcionales, focalizadas y parciales. En resumen: se ha desmitologizado a estos grandes discursos; se les ha reducido su carácter de discursos totalizados y totalizantes. Respecto al canon, Doležel advierte, citando en parte a Thomas Pavel, que: "la existencia de la reescritura postmoderna respalda una visión de la historia literaria [el canon] que es 'sensible tanto a las fuerzas de estabilidad como a las de la subversión'" (Doležel 1999: 312). Además, la idea de una historia total des-totalizada, es compartida también por Linda Hutcheon en su The Politics of Postmodernism (1989). De esta forma, la inclusión de estos entes y el traspaso del sentido global de las narrativas que se enlazan en el cuento de Bernardo Fernández producen un fenómeno de diseminación del sentido.

Estos procedimientos también son llamados por la escuela francesa reciente transficcionalidad. En el traspaso de las fronteras se da un fenómeno de afectación de las relaciones jerárquicas entre los mundos que se enlazan. "The hierarchical relationship between the two worlds is crucial for metalepsis, and including the jump across fictional worlds as 'heterometalepsis' or 'intertextual metalepsis'" [La relación jerárquica entre los dos mundos es crucial para la metalepsis, e incluye el salto a través de mundos de ficción, como sucede con la 'heterometalepsis' o 'metalepsis intertextual'] (Kukkonen 2011: 7). Por supuesto, la implicación de la relación jerárquica entre los mundos que encadena es fundamental. No se trata, únicamente, de unir o expandir el sentido de una obra en la siguiente, yendo del prototexto canónico a la reescritura del texto canónico, sino de afectarlo y afectar el sistema del corpus textual de la humanidad a través de las piezas con las que tenga relación. Esta es la propuesta realizada en el trabajo anterior, (Cruz-Grunerth 2011), en el cual se establecía la posibilidad de que el texto reciente afectara el sentido de la obra cronológicamente anterior. Esta

afectación del sentido es importante, aunque se la tilde de "detrimento" al enunciarla como distorsión. Al respecto, Lubomír Doležel afirma que, en el caso de la reescritura del Robinson Crusoe en Foe de Coetzee, tras la identificación de la autoría del mundo de Cruso (sin "e") que recae en Susan Barton, personaje del novelista sudafricano, "la novela de Crusoe [de Daniel Defoe] aparece como una reescritura que distorsiona al prototexto" (Doležel 1999: 303) y "La reescritura no invalida o erradica el protomundo canónico [...]; enriquece y amplía el universo de la ficción sin eliminar el mundo existente" (1999: 312). Esta posibilidad, enunciada por Doležel, de que la reescritura distorsione el prototexto (el texto anterior), es una manera de alterar o distorsionar el sentido de un conjunto de obras, cronológicamente anteriores pensadas por la teoría literaria como puntos fijos e inalterables.

Sin embargo, lo que está en juego, de la mano de la migración de los entes ontológicos y del sentido entre obras, es su carácter heterocósmico, dada la heterometalepsis que se efectúa. Esta producción de réplicas que transitan a través de fronteras, como se dijo, viola el principio de composibilidad. Recordemos brevemente que Doležel sentencia respecto a esta alteración de la composibilidad: "Si seres de diferentes órdenes ontológicos coexisten, se vuelve incierta la categoría de todos los habitantes del mundo ficcional [...]. La reescritura postmoderna viola el principio de composibilidad [...]. En consecuencia, los mundos ficcionales parecen ser imposibles" (Doležel 1999: 308-312). No es una mentira que el mundo ficcional planteado por "BEF" en "La bestia ha muerto" es un mundo imposible; pero, es también, la misma mecánica que le da origen a la ficción, la metalepsis para la reescritura, la que le permite eludir la imposibilidad. Es por esta razón que, en este trabajo, hablamos de mundos (casi) imposibles. Doležel atribuye esta vía de eludir la imposibilidad a las capacidades hipertextuales de la literatura; pues, según lo expuesto por Gérard Genette en Palimpsestos: "todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad" (Genette 1989: 478). Esto también es acorde a lo planteado por la propia semántica de los

mundos posibles; se recordará que, para esta teoría, todas las incorporaciones provenientes del mundo real al mundo posible ficcional requieren de una transformación (Doležel 1999: 43). Así, la propuesta del doble, socias o réplica metaléptica es el procedimiento necesario para la transformación de los personajes y su eventual composibilidad, basada en la "identidad inter-mundos" (1999: 318), que puede ser entendida como la relación de identidad entre entidades ontológicas situadas en mundos posibles diferentes. Sin duda, esta es una preformulación de conclusiones, que en este momento solo buscan cerrar el presente capítulo, y que se retomarán en un apartado posterior.

6. Óscar de la Borbolla, mundos contradictorios, mundos contrafactuales

De la Borbolla, amores de clase y contradicción

El escritor nacido en la Ciudad de México, Óscar de la Borbolla (1965), es un autor prolífico. En su haber, cuenta con ocho títulos dedicados al género cuento, entre los que destacan Las vocales malditas (1988), El amor es de clase (1994), publicado por Joaquín Mortiz y que, en su reedición por el sello Nueva Imagen, apareció con el título Dios sí juega a los dados (2000), y Asalto al infierno (1992). Además, son de su autoría casi una decena de novelas, entre las cuales se cuentan Nada es para tanto (1994), La historia de hoy a la... mexicana (1996) e Instrucciones para destruir la realidad (2003), así como otros títulos de crónica, poesía y ensayo. También, ha recibido premios literarios nacionales e internacionales. De la Borbolla es, sin duda, una voz que se ha mantenido constante en la literatura mexicana de finales del siglo

XX

y comienzos del

XXI

. Aquí nos ocuparemos, principalmente, del cuento “El paraguas de Wittgenstein”, así como “El telescopio de Escher”, ambos pertenecientes al libro El amor es de clase, del cual se sigue la primera edición, que lleva este nombre.

Como dijimos, uno de los textos de De la Borbolla que resulta de interés para este trabajo es “El telescopio de Escher” que, junto a “El paraguas de Wittgenstein”, nos ayuda a argumentar un interés, más allá de una marca temática, por los fenómenos que producen “accidentes” como la contradicción, la paradoja y la aporía. El título mismo del primer cuento en cuestión remite al artista Maurits Cornelis Escher, de quien se había hablado ya en el capítulo cuatro,

cuando se abordó El hipogeo secreto de Salvador Elizondo. Fue en ese apartado que mencionamos que, no solo se hacía presente cierta correspondencia de Elizondo con las formas paradójicas, aporéticas y contradictorias, sino, también, la enunciación del artista neerlandés. Como señalamos, la obra literaria de Elizondo "hacía" o ponía en marcha mecanismos para, performativamente, crear estos mundos paradójicos y aporéticos, finalmente imposibles, de los cuales Escher es un ejemplo y, como se ha visto, punto de referencia en las artes y la cultura popular. Sin duda, esto nos permite considerar a la obra de De la Borbolla, no solo como una de esas formulaciones artísticas influidas temáticamente por Escher, sino, también, como un autor que realiza la performatividad de los mundos posibles contradictorios e imposibles.

El cuento "El telescopio de Escher" tiene gran similitud con las construcciones producto de metalepsis por puesta en abismo y metalepsis por réplica o socias, además de la metalepsis por metalenguaje y metaficción. Si se ha optado por hacer el recorrido por El hipogeo secreto en la revisión crítica de estos elementos y no, en el cuento de De la Borbolla, es porque, como se dijo antes, la obra de Elizondo representa la exacerbación de estos fenómenos. Además, dicha novela enlaza un espacio más a la ficcionalidad, al autor real, no exclusivamente por la mención de Salvador Elizondo y de un Salvador Elizondo personajenarrador; sino por la performatividad con el texto que el autor real nos ofrece y porque la búsqueda final de los personajes termina con la transgresión de esa última frontera de literatura-realidad.

En el cuento que, ya desde el título hace referencia a Escher, se encuentra la voz de un autor que escribe sobre una mujer que mira por un telescopio casi cualquier rincón de la Ciudad de México; al tiempo que se narra sobre un hombre que escribe un cuento. Sobre ambos personajes, la mujer que mira y el escritor que escribe, nos dice el narrador que, a pesar de que "no se conocen y tal vez no exista la manera de reunirlos nunca, pues, aunque los dos viven en México..." (De la Borbolla 1994: 83), ambos habitan en el mismo mundo posible, un mundo alterno de la capital mexicana. Mientras

que la mujer continúa su actividad de mirar por el telescopio desde el balcón, él comienza a imaginarla, después a escribirla, a pensar que no existe "más allá de sus palabras" (1994: 84). Así, el escritor del mundo posible va construyendo al personaje a quien llama Lourdes, y reflexiona sobre la manera de escribir lo que escribe, de la misma forma en que la voz del narrador lo hace con el texto que tenemos enfrente. En la historia que nos cuenta el narrador, Lourdes ve al escritor-personaje, mientras que, por voz del esposo de Lourdes, nos percatamos que ese nombre, no solo es el que el escritor-personaje Francisco le había dado a la protagonista de su cuento, sino que la mujer que mira por el telescopio en su mundo real efectivamente se llama Lourdes. La voz del narrador es cambiada sutilmente para que transite del narrador principal al narrador-personaje Francisco. Esto es útil para que la narración de Francisco sea continuada por el narrador principal. Es decir, el narrador principal corrobora lo que ha sucedido en el mundo ficcional enmarcado, producto del cuento que escribe Francisco; pero, no solo lo corrobora, sino que completa la secuencia, como si se tratara de una misma narración. Luego, nos dice el narrador que Lourdes sueña con Francisco, un escritor que se ha quedado dormido sobre un cuento que escribe; ella lee en el cuento que tiene diez años menos. A la mañana siguiente, la novia del personaje escritor lee el fragmento del cuento y, en un arranque de celos, se expresa la protagonista del cuento como si fuera la tercera parte de un triángulo amoroso: "Lourdes estaba ahí, se había salido de esas hojas" (De la Borbolla 1994: 92-93). Al final de la narración, Lourdes decide dejar su balcón para ir a encontrarse con la ciudad y la gente que solo veía por el telescopio; esto es dicho por un narrador que no alcanza a distinguirse quién es, si la voz general o el personaje Francisco. Este último, Francisco, tiene la idea de que Lourdes puede existir, no solo en el cuento que escribe, sino también en la realidad, así como decide salir a buscarla en la laberíntica Ciudad de México.

En la descripción general de la historia de De la Borbolla, se pueden advertir las diferentes formulaciones de mundos posibles donde habitan los personajes; los mundos enmarcados, como el cuento que Francisco escribe y el sueño en que Lourdes sueña con Francisco.

Sin embargo, la ambigüedad de la voz del narrador no permite determinar si los sucesos ocurren dentro del mundo posible o en un mundo enmarcado. Bien podría ver Lourdes a Francisco en el sueño que tiene en el mundo posible; o bien, podría ser que viera a Francisco en el sueño que tiene en la narración que escribe el mismo Francisco. De esta manera, los personajes poseen sus réplicas en los mundos posibles que son escritos o soñados en la ficcionalidad. Sus actos se corresponden en los mundos enmarcados, sueño y cuento, con los actos de la realidad del mundo ficcional. Es una continuidad que transita por los espacios metaficcionales, las réplicas son idénticas, sus espacios, sus acciones, incluso, sus deseos. Más aún, la narración sugiere que los espacios enmarcados son el lugar desde el cual se originan las acciones que suceden en el mundo posible. La coincidencia es total. Pero, si se da el encuentro entre los entes ontológicos, es, únicamente, porque son sus réplicas: la Lourdes del sueño que sueña al Francisco de su sueño. Se muesta a Lourdes narrada, al mismo tiempo que ve por su telescopio a la réplica de Francisco que está aburrido en una fiesta. Mientras que, cuando en el mundo posible, Francisco discute con su novia, quien está celosa de Lourdes, este advierte que su personaje ha salido de las hojas. Esta es la única ocasión en que el personaje de Francisco cruza metalépticamente la frontera entre la obra literaria dentro del cuento y el mundo posible ficcional, que es el mundo del cuento. Una réplica de Lourdes, no palpable en el mundo posible ante Genoveva y Francisco, ha acudido al mundo posible, como un doble que se manifiesta por su sentido, por el sentido que Francisco le ha conferido en su cuento en proceso.

Ahora constatamos las similitudes de construcción de mundos posibles portadores de paradoja, contradicción o aporía. Al mismo tiempo, es evidente el empleo de formas metalépticas, fundamentalmente, la presencia de la réplica ficcional en los mundos enmarcados. La historia de “El telescopio de Escher” se escribe desde la voz del narrador general, pero, también, a partir del cuento que escribe Francisco y desde el sueño de Lourdes, el cual, a veces, no alcanzamos a determinar por quién es narrado. Estas escrituras desde un espacio de ficcionalidad, o desde la metaficcionalidad o los mundos enmarcados, nos advierten sobre la

presencia de afectaciones de paradoja, como en los cuadros de Escher. Así, damos el primer paso detrás de las marcas de una escritura paradójica formulada por Óscar de la Borbolla.

De Escher a Wittgenstein, de lo paradójico a lo contrafactual

Como hemos podido constatar hasta este punto, la teoría narrativa tradicional en sus últimas propuestas y la teoría narrativa postmoderna han mostrado una fuerte preocupación por poner en marcha categorías de la lógica y de la lógica modal. Dijimos al inicio del primer capítulo que, no solo se trata de una transmisión vacua de la categoría, sino que esta apropiación incluso sirve a la filosofía, a la lógica, para reconsiderar sus presupuestos, y asumirlos también como cuestionamientos y posibilidades indagatorias, que no se habrían planteado sin la exploración de la filosofía o del pensamiento filosófico en la literatura y la teoría literaria. Una de estas categorías adoptadas para el estudio de la literatura en la teoría narrativa postmoderna es la de lo contrafactual. En el presente trabajo, se ha tratado de mantener los constituyentes de la palabra anglosajona counterfactual: counter y fact, "contrario a los hechos, a la realidad, a lo real"; pues expresa la posibilidad alternativa a una cierta realidad.

El término counterfactual es de escaso uso cotidiano, pero su realización es habitual. Es decir, empleamos constantemente las formulaciones contrafactuales cuando lamentamos que algo hecho durante la jornada no pudiera haber sucedido de diferente manera, y exponemos dicho escenario alternativo. Para Hilary P. Dannenberg, estas son manifestaciones que implican una urgente necesidad humana por una "narrativa de liberación" (Dannenberg 2008: 110), de liberación con el mundo real. Dice: "Defines counterfactuals as theoretical alterations or mutations of a past sequence of events made in order to construct a different version of reality that counters the events of the real or factual world" [Se define contrafactual como una alteración teórica o mutaciones de una secuencia de eventos pasada, hecha con la finalidad de construir una versión diferente de la realidad que se contrapone a

los eventos del mundo real o factual] (2008: 110). Estas versiones alternativas de los hechos, siguiendo a Dannenberg, pueden referirse a hechos pasados o presentes. Dentro de la semántica de los mundos posibles, los mundos posibles son manifestados como espacios de realidad, construyen su sistema de realidad, lo que permite a los personajes, a los narradores-personajes o a los narradores que no participan de las acciones, generar, a partir de estos mundos ficcionales, otros mundos ficcionales contrafactuales. Como se puede advertir, lo contrafactual remite a dos términos que se relacionan, lo real y lo hipotético. En los mundos de ficción, ambos tipos son, finalmente, mundos posibles instaurados. Incluso, el empleo de estos registros que denotan cierta hegemonía de lo real sobre lo hipotético puede ser activado en la ficción para cuestionar nuevamente estas oposiciones binarias, las mismas que las lecturas deconstructivas y la literatura postmoderna buscan subvertir. Recordemos el concepto de las tangled hierarchies [jerarquías enredadas] o jerarquías puestas en crisis, como formulaciones de la realización de la metalepsis en la narrativa, a las cuales ya nos hemos referido anteriormente.

Sin duda, como en el mundo real, en los mundos posibles de ficción, la contrafactualidad es un fenómeno recurrente. En el presente trabajo, estamos interesados en analizar lo contrafactual en los estudios de la narrativa, vinculándolo, a su vez, con los mundos posibles de ficción. Habíamos advertido en capítulos anteriores que una vía más para formular mundos imposibles era a través de contradicciones lógicas. Ya antes se había expuesto que la ruptura de la autentificación se da a través de estrategias semánticas, las cuales redundan en la introducción de contradicciones en el mundo ficcional. Entre dichas estrategias destaca el empleo de versiones auténticas pero que son yuxtapuestas, por lo que no pueden reconciliarse o explicarse y, por ello, forman mundos imposibles. Advierte Doležel: “puesto que no pueden coexistir (dichas versiones yuxtapuestas del mundo posible), ninguna de ellas existe [...]; la estructura lógica del mundo imposible niega la existencia ficcional a las entidades posibles” (Doležel 1999: 293). ¿Cómo es entonces que narraciones literarias o cinematográficas como Groundhog Day formulen mundos imposibles al mostrar las variables contradictorias

del mundo? Esta es una de las preguntas que inciden en la observación de cuentos como El paraguas de Wittgenstein, de Óscar de la Borbolla.

Un paraguas para la contradicción

En el cuento referido, De la Borbolla presenta seis versiones de un mundo posible, todas ellas contradictorias. La narración se sirve de una voz que narra al personaje principal. El que narra emite un "tú"; el personaje es un "tú" dicho así. Él realiza las acciones contrafactuales en un mundo posible-real o primero, que no está presentado en el relato, sino evocado solo como el lugar donde un yo (el narrador) expone las realizaciones del personaje en las versiones alternativas de mundos posibles, los contrafactuales. La acción ocurre cerca de las seis de la tarde, cuando una lluvia pertinaz cae sobre la ciudad y el personaje mira a una mujer con un paraguas, debajo del cual caben ambos; delante de él, hay un zaguán donde puede guarecerse. Desde la primera línea, los párrafos que conmponen cada una de las versiones contrafactuales están enumerados: 1, 1.1., 1.1.1., 1.1.1.1., 1.1.1.2., 1.2., y 2. La única versión que es contrafactual respecto a la mayoría de los hechos que se narran es la 2., en relación a la 1. Las demás versiones, como podemos advertir por la enumeración son contrafactuales en menor medida de la narración 1., luego que retoman parte del mundo propuesto por la versión 1.

En el mundo 1., el personaje que se moja bajo la lluvia le pide a la mujer del paraguas que le permita guarecerse junto a ella, quien se niega. Él se refugia en un zaguán donde coincide con un asesino que lo acuchilla y este muere. El mundo alternativo del 1, el 1.1. dice que, tras la muerte del personaje, este llega al cielo, donde no hay Dios, donde no hay nada. En la versión 1.1.1., el personaje que fue asesinado y, tras su llegada al cielo, sabe que sí hay un Dios, pero se desilusiona del lugar y de la posible coincidencia: no se encuentran. Lo contrario sucede en el mundo 1.1.1.1., donde hay "un Dios y te está esperando [...] pero Dios, aunque te esté esperando, no llega" (De la Borbolla 1994: 104-105). El siguiente mundo presentado, el 1.1.1.2., es una variante del 1.1.1.1., luego de que, en esta versión, el Dios sí llega al encuentro con el personaje,

pero luego de una breve charla, la deidad se despide y se va. Mientras que estas fueron las versiones para una muerte y una vida después de la vida, en la que se acude al cielo, la versión 1.2. expone que, tras ser asesinado, el personaje exhala su último suspiro que la lluvia se lleva hacia la alcantarilla y no hay más, no hay más allá, no hay Dios, ni nada, solo un cuerpo inherte. Finalmente, la versión que casi reformula la primera versión del mundo ficcional, la versión 1., es la 2.; esta, como se dijo, es contrafactual al primer suceso adverso, la mujer del paraguas acepta que se proteja de la lluvia bajo su paraguas, por lo que cancela las demás variables: guarecerse en el zaguán donde el asesino lo espera, morir, ir al más allá, encontrarse con un Dios o no, y que no haya un más allá.

En la construcción de este texto, la formulación de lo contrafactual tiene una importancia ineludible. Esta maquinaria es lo que se entiende por disnarrated events [eventos desnarrados]. Estas narrativas desnarradas son expuestas tanto por Marie-Laure Ryan (1991: 166) como por Hilary Dannenberg, quien señala: “The disnarrated therefore includes countrerfactuals articulated in a hypotetical mode but would not include counterfactuals articulated in the genre of alternate history, since here counterfactual events are narrated as actual events within the ontological hierarchy of the narrative world” [Lo desnarrado, por lo tanto, incluye lo contrafactual articulado de un modo hipotético, pero no incluye lo contrafactual articulado en el género de una historia alternativa, ya que aquí los eventos contrafactuales son narrados como eventos reales dentro de la jerarquía ontológica del mundo narrativo] (Dannenberg 2008: 116). Esta es la compleja situación que plantea la desnarración de De la Borbolla. Desde las primeras líneas del texto, acudimos a esta reiteración de lo hipotético:

...suponte que la lluvia te reúne con una mujer [...]. Suponte que obedeces y te alejas [...]. Suponte que el cielo existe [...]. Suponte que, además de cielo, hay Dios [...]. Suponte que hay Dios y que te está esperando [...]. Suponte que Dios llegue [...]. Suponte también que no hay nada [...]. Ahora suponte que bajo el paraguas ella te

contesta (Dannenberg 2008: 103-107).

Aquí, como advirtió Dannenberg, lo narrado es expresado como desnarrado, por lo que no hay posibilidad de establecer a ninguno de estos contrafactuales como un espacio de jerárquica ontológica dentro del mundo narrativo. Esto va de la mano de la contradicción que estos mundos representan, ya que, incluso, ninguna de las narraciones logra autentificar al mundo posible jerárquico. La idea de una posición jerárquica, y de términos de la narratología estructuralisa, que aquí se han tratado de evitar, como diégesis y metadiégesis, son puestos en crisis. Ya no es posible precisar cuál es el "centro" del discurso, como hacía la narratología estructuralista, o cuáles son los mundos posibles "suplementarios" o subordinados y, por lo tanto, no pueden ser determinados como marginales si no hay un mundo posible jerárquico y central. La narrativa subvierte estos principios, que eran elementales según el enfoque del estructuralismo empleado habitualmente casi hasta finales del siglo

XX

.

Personaje y mundos instaurados a través de la metalepsis

Tras lo dicho anteriormente, podemos definir que los contrafactuales son mundos de ficción que se instauran en el texto cada vez que surge una alternativa en la voz del narrador. Estas "instauraciones" requieren la presencia de un mismo personaje. Siguiendo la tipología de las versiones de los personajes que se dan en los textos contrafactuales propuestas por Uri Margolin, Dannenberg distingue el tipo de personaje que habita en el cuento de De la Borbolla. Un personaje dice, citando a Margolin, "intertextual", el cual: "involves 'a branching of divergence of worlds' where a character has 'several alternate life histories'" [implica "una ramificación de divergencia de mundos" donde un personaje tiene "varias historias de vidas alternativas"] (Dannenberg 2008: 116). Sin embargo, no es solo que un personaje tenga varias historias de vida alternativas, sino que cada una de ellas representa, en el caso de "El paraguas de Wittgenstein", un mundo de ficción que se instaura para encadenarse a cada una de estas versiones. El tránsito o transgresión del personaje por las fronteras de cada uno de los mundos posibles presentados es la ejecución de los procesos metalépticos: el autor le confiere, a través de la performatividad de su voz narrativa, la instauración de nuevos mundos para su inserción, algunos más parecidos o menos parecidos, al anterior. Por ello, más que personaje intertextual, como lo llama Margolin, aquí se prefiere pensarlo com personaje metaléptico. La instauración del mundo, gracias a la fuerza performativa del narrador, erradica la debilidad del nuevo mundo como un ente hipotético. El mundo posible en el que se desarrollan los sucesos excede la categoría de hipotético y, como se dijo, subvierte la capacidad de establecer un mundo como el mundo real-ficcional, o de valorar a uno de estos mundos sobre otro. La jerarquía de todos los mundos está más allá de poder ser cuantificada o (sobre)valorada.

Es decir, volviendo a la posibilidad del personaje de migrar, es gracias a esto que extiende sus acciones a través de los mundos por la metalepsis; al hacerlo, pone en marcha la metalepsis por socias. Esta categoría ha sido antes señalada, también, como metalepsis por otredad, réplica u otro. En el capítulo correspondiente a El hipogeo secreto, advertimos que esta realización metaléptica producía una réplica ficcional o histórica, según era el caso, de los personajes o de entes reales. Con respecto a De la Borbolla, el personaje, al acudir a cada uno de estos mundos contrafactuales, accede a ellos como una réplica del anterior. Y, aunque en cada final de fragmento del cuento, en cada final de versión del mundo, el narrador nos advierte que el personaje recuerda o reflexiona sobre los hechos de la primera versión, esto es posible a pesar de tratarse de una réplica. Es posible luego de que el personaje, al "entrar" en la nueva versión del mundo, acude a él como una transformación del personaje del mundo al que hace referencia. Nuevamente, tenemos que exponer las propuestas sobre ficcionalidad de Doležel (1999) y Genette (2004), quienes afirman que, cuando incorporamos elementos a un mundo posible (o a la ficción en general, según el francés), ya sean entes ontológicos (personajes), mobiliario e incluso tramas, todos ellos acuden gracias a una transformación. Es la misma transformación que permite la réplica de un Benito Juárez del mundo real y de la historiografía en el cuento de "BEF". El movimiento de la metalepsis, constituye, por lo tanto, una acción de doble cara, mientras que transgrede las fronteras de la ficción, replica los entes ficcionales. De esta forma, podemos entender que los personajes de la novela de Salvador Elizondo mantengan el conocimiento de los hechos realizados en uno de los mundos posibles enmarcados por los que transitaron. Así, se pudo afirmar que la emperatiz Carlota se exprese en el tono y caracterización de la Carlota personaje de Fernando del Paso. Tomando en cuenta lo anterior, entendemos que el personaje anónimo de Óscar de la Borbolla pueda aquí recordar el mundo en el que muere y, más aún, en la última variante mostrada en la narración del mundo1.2., logra contar a la mujer del paraguas lo acontecido en todos los mundos hipotéticos: "comienzas a contarle que el 'no' que te dijo en otro cuento te lanzó a las manos de un asesino y a unas pláticas con Dios y a una serie de hipótesis que ella festeja riendo" (De la Borbolla 1994: 107). Esta forma de metalepsis, no expone, únicamente, la formulación de las réplicas, socias o del otro, sino que puede ser

entendida como la manifestación de cierta metalepsis a la que Genette (2004) no alcanzó a tipificar en su obra. Se trata de la metalepsis mencionada antes como strange loop, donde lo sucedido se reescribe y se reformula a la vez. Este tipo de metalepsis, dijimos, se presenta constantemente en El hipogeo secreto y en otras formas narrativas, como en el filme Groundhog Day. En esta cinta, ya se ha señalado, los hechos vuelven a presentarse y vuelve a vivirse el 2 de febrero, variándola de una vez a la otra, a veces, de manera imperceptible; y, cuando el personaje es consciente de ello, de la alteración producida en el mundo, la nueva versión incluye una diferencia mayor con la primera vez que se efectuó. El loop y la metalepsis en cada vuelta del loop es otra forma de realizar la identidad intermundos. Esa posibilidad es la que Doležel menciona como: "la relación de identidad entre entidades que están situadas en mundos posibles diferentes" (Doležel 1999: 318). Sirva el término anterior para expresar que es la identidad del ente ontológico la que se comparte con la réplica de este, a través de los mundos en los que se lo hace acudir metalépticamente. Esta propuesta de la identidad intermundos, es adoptada también por Hilary P. Dannenberg, quien agrega: "characterological counterfactuals automatically generate different character versions" [las contrafactualidades caracterológicas automáticamente generan diferentes versiones de los personajes] (Dannenberg 2008: 121). Las versiones, o réplicas, para seguir los términos aquí empleados, completa Dannenberg, pueden ser, como advirtió Doležel, idénticas o variar en mayor o menor medida.

Estos fenómenos que hemos presentado hasta aquí, en los cuales se realizan loops en la narración, incluso, poniendo al personaje un paso antes de donde comenzó la narración para que vuelva a efectuarla, son muestras de mundos imposibles. Pero, si se atiende a todas las consideraciones expuestas por los conceptos de metalepsis por réplica o socias y metalepsis por strange loop, estas transgresiones eluden la imposibilidad del mundo. Las versiones son contradictorias, pero la narración por contrafactuales y la desnarración con contrafactuales nos dejan ver que es gracias a la metalepsis que su funcionamiento, anuque contradictorio, es posible. La narración va más allá de la contradicción, establece un

mundo posible que está constituido de partes aparentemente contradictorias; sin embargo, el mundo posible, el todo, es más grande que la suma de sus partes. Cada mundo posible es, asimismo, posible y contrafactual, pero dentro de él no hay contradicción. Los personajes como el de De la Borbolla son réplicas que no alteran el principio de composibilidad. Es decir, el último personaje, el que narra a la mujer del paraguas lo que sucedió en las versiones anteriores, puede narrarlo, igual que el personaje de Groundhog Day narra sus versiones del mundo a su compañera de trabajo. Logran relatar las versiones anteriores, pues son la réplica de la réplica y, en tanto réplicas, suman el conocimiento que como entes ontológicos adquirieron en las transgresiones de mundos posibles anteriores.

En este punto, es necesario considerar el caso contrario, una narración que contenga contradicciones y que no logre autentificarse como un mundo posible. Este es el caso de la narrativa de Alain Robbe-Grillet en la cinta escrita y dirigida por él: L'homme qui ment (1968). En la película, el personaje es el narrador de su propia historia, a veces, a través de un monólogo interior; otras, por medio de una focalización en la que se ve a él mismo y a los demás personajes realizar sus acciones. Sin embargo, el narrador-personaje comienza a exponer que los motivos para haber actuado de determinada manera, como ya nos lo mostró, no fueron ciertos. En la película, no hay ninguna alteración del mundo posible, todo transcurre en cierta linealidad; salvo porque va confesando que lo que nos ha expuesto es mentira. Desde luego, el narrador es un mentiroso; por eso nos parecen increíbles las explicaciones con que se deslinda de responsabilidades, tales como homicidios o la mala cara con que es recibido en el pueblo tras volver luego de una larga ausencia. Expone que desconoce a qué se debe el mal recibimiento de un caminante desconocido, y media película más adelante, confiesa que ha sido mal recibido porque lo han reconocido como el culpable de actos terribles. Esta es una formulación contradictoria, que no logra autentificar su mundo como mundo posible; ya que la voz que enuncia no es un narrador fiable, siguiendo la tipología propuesta por Doležel. El teórico checo afirma, además, que "engañarse a sí mismo alimenta la información

falsa" (Doležel 1999: 189) y, por lo tanto, capaz de ser contradictoria. Quizá, esta es la razón detrás de las mentiras de L'homme qui ment, que, a fuerza de mentir se miente a sí mismo. Entonces, la contradicción crece al grado de no saber si las confesiones de la verdad son la verdad o son otra mentira; es decir, si la primera versión de la verdad que nos ha narrado es verdadera o es falsa. La contradicción hace del mundo un mundo que no se autentifica, que el narrador, la voz autorizada, no puede autentificar. Por lo tanto, Robbe-Grillet contstruye, con la mentira y la contradicción, un mundo imposible.

La descripción de la imposibilidad formulada por L'homme qui ment es necesaria para establecer las posibilidades que las operaciones de metalepsis permiten. Desde luego, las versiones son contradictorias en "El paraguas de Wittgenstein"; pero son expresiones de mundos contrafactuales, que no poseen un punto de jerarquía ontológica. Ninguno es "más mundo" que otro. Ningún personaje anónimo es más verdadero que otro; aunque, tal vez, el último que se nos presenta posee un conocimiento mayor del mundo ficcional. El personaje ha sumado identidad al replicarse; ha "crecido" sin contradecirse gracias a la identidad intermundos, la cual, dice Doležel, permite replicar a un ente real u ontológico con mayor o menor similitud y reconocimiento con respecto a la formulación anterior, pues: "las réplicas comparten algunas propiedades fundamentales. Pero también es lo suficientemente flexible para concretar al Hitler de la historia con un Hitler que llevó 'una vida intachable'" (Doležel 1999: 37).

Lo contrafactual y las jerarquías en crisis

Finalmente, debemos remarcar que el aspecto contrafactual en estas narraciones como “El paraguas de Wittgenstein” es un rasgo elemental de las narrativas postmodernas, si seguimos a Dannenberg. Al respecto de las coincidencias y contrafactualidades de la narrativa postmoderna, dice:

In postmodernist coincidence the concept of realtionship (or links) is therefore a completely different one [...] Connections constitute links [between characters] that form bridges across several worlds and ontological levels: they are links between stories and not links within the story (as in traditional coincidence) [En la coincidencia postmoderna, el concepto de relaciones (o enlaces) es completamente diferente [...] Las conexiones constituyen enlaces (entre personajes) que forman puentes entre varios mundos y niveles ontológicos; establecen vínculos entre las historias y no dentro de las historias (como en la coincidencia tradicional)] (Dannenberg 2008: 107).

Estas narraciones contrafactuales realizan performativamente, más allá de solo mencionarla, la acción por la cual el valor de los hipotéticos no tiene un punto del cual depender. Es decir, la relación con un espacio superior de jerarquía ontológica está ausente:

The ontological hierarchy is the hierarchy of relations between worlds in counterfactuals and other narrative scenarios that create alternate worlds. Basic counterfactuals generate a binary hierarchy of events, in which fact is contrasted with a hypothetical counterfact. However, counter-counterfactuals —a counterfactual version of a counterfactual proposition— already destabilize this

binary relationship between fact and counterfact [La jerarquía ontológica es la jerarquía de las relaciones entre los mundos contrafactuales y otros escenarios narrativos que crean mundos alternos. Los contrafactuales básicos generan una jerarquía binaria de acontecimientos, en los cuales los hechos son contrastados con un hipotético contrafactual. Sin embargo, los contra-contrafactuales (una versión contrafactual de una proposición contrafactual) desestabilizan la relación binaria entre el hecho y lo contrafactual] (Dannenberg 2008: 120).

Esta afirmación nos coloca así, entonces, ante la presencia de la contra-contrafactualidad, que también puede ser entendida como una desnarrativa, como se ha dicho. Sin duda, la presente es una configuración de formas narrativas que transitan por la metalepsis y que, más allá de formular mundos imposibiles, conforman mundos (casi) imposibles que implican, performativamente, más que una mera expresión hipotética o contrafactual. Lo que está en juego es una vía más para afectar o poner en crisis las jerarquías ontológicas, como antes se vio con las tangled hierarchy ["jerarquías enredadas"]. Estas jerarquías enredadas que Brian McHale advierte como parte de una poética de la narrativa postmoderna y que él retoma de Hofstadter, es un rasgo que se enlaza con la subversión.

Estas formas subversivas, se dijo atrás y lo confirmamos ahora, son expresiones de una literatura que, al escribirse, se deconstruye. Recordaremos que la deconstrucción expone en su lectura elementos deconstructivos dentro de la obra misma, y esta indagación redundará en la crisis del pensamiento occidental, la crisis del pensamiento binario, del que, también, se nutrían posturas como el estructuralismo. En la obra, esta jerarquía es una puesta en marcha de la crisis del elemento marginal, el agregado, el injerto, el suplemento.

...el injerto marginal opera dentro de estos términos para invertir la jerarquía (de lo marginal y lo central), para mostrar que lo que

antes normalmente se ha creído marginal es de hecho central. Pero, por otro lado [...es] una subversión de las distinciones entre lo esencial, lo interior y lo exterior. ¿Qué es un centro si lo marginal se puede centrar? (Culler 1998: 125).

Lo que Jonathan Culler señala en la cita anterior es la crisis subvertiva de las lecturas deconstructivas, lo que constituye la formulación de lo que la misma obra contiene. La deconstrucción y las lecturas deconstructivas no buscan insertar subversión al texto, sino indagar sobre los mecanismos con que el texto se subvierte y subvierte sus elementos. Por lo que, para terminar con la indagación sobre "El paraguas de Wittgenstein" y no apresurar las conclusiones de este trabajo, que siguen a continuación, solo nos detendremos a cerrar este apartado determinando que el cuento de De la Borbolla es un texto que instaura, performativamente, la subversión. Hay aquí, por lo menos, una realización subversiva: la que pone en crisis las jerarquías ontológicas.

Como se recordará, una de las más fuertes ideas del pensamiento estructuralista y, por ello, de la narratología estructuralista, es la idea de posiciones jerárquicas que son fijas, determinadas; esto permitía establecer una serie de relaciones en el mundo ficcional y su sentido. Subvertir los "cimientos" con que se construía la ficción que no atentaba contra los principios de ficcionalidad tiene una relación directa con la idea de subvertir los "cimientos" del pensamiento crítico, que rigió durante la mayor parte del siglo pasado y que es, de alguna manera, en un pensamiento binario procedente de la filosofía de la Grecia clásica. Así, una vez más, la teoría y la literatura tienen una correspondencia; esta vez, hablamos de una correspondencia de subversión sobre principios de entendimiento de la ficción y del estudio de la ficción. No solo se trata de que la ficción reflexione sobre sí misma; sino de la implicación que desde ambos frentes, si se quiere aún plantear la división entre teoría y literatura; teoría y literatura que se desarrollan como un nuevo discurso, un discurso de subversión, crítico, estético y filosófico.

Conclusiones

Al comienzo de este trabajo, se presentaron algunas categorías pertenecientes a la teoría narrativa postmoderna, además de incorporaciones de otros ámbitos a la teoría literaria general, como lo son los términos mundos posibles, metalepsis, así como una vinculación ineludible entre teoría literaria y literatura. Además, se insistió en el entendimiento de lo postmoderno como una realización o performance de la obra misma, más que como una etiqueta impuesta desde fuera, o producto de una temática o palabras referidas a la textualidad. Una y otra vez, los términos antes mencionados han estado en juego, como en una espiral o un loop, que vuelve a pasar casi por el mismo punto por el que transitó en la ocasión anterior. Quizá, el procedimiento ha comenzado con una serie de categorías abstractas, que en su empleo a partir del cuarto capítulo mostraron una forma más definida, para luego procurar una indagación más práctica. Sin embargo, si hay un rasgo ineludible, es que en el presente documento ha sido primordial la vinculación de la literatura con el metalenguaje, si se quiere hacer esta distinción.

Para la indagación sobre los mundos (casi) imposibles de ficción, el corpus elegido está compuesto, principalmente, por tres autores mexicanos: Salvador Elizondo, Bernardo Fernández “BEF” y Óscar de la Borbolla, aunque esto no ha limitado a la referencia a otros autores, no mexicanos, o artes, como el cine. La lectura de sus obras nos ha permitido precisar de qué modo estas formas narrativas establecen y eluden la imposibilidad; ya sea que la imposibilidad se haya formulado a través de la contradicción, de la aporía, de la paradoja, por versiones yuxtapuestas, como es el caso de De la Borbolla, o a través de violaciones del principio de composibilidad, como sucede en los casos de Elizondo y Fernández. Sin duda, esta ya era una labor fundamental, pero había un proyecto detrás de esta revisión, exponer la forma en que dicha imposibilidad era eludida, superada, trascendida. No se trataba solamente de seguir a

Marie-Laure Ryan y Lubomír Doležel en su afirmación de que los mundos imposibles están ahí; lo que es claro. De lo contrario, como dice Ryan: "¿qué sentido tiene invocar el concepto de posibilidad?" (Ryan 1997: 181). La presente, como se dijo desde la introducción de este documento, es una indagación que algunos han establecido desde otros puntos, como lo hace Jan Albert en "Impossible Storyworlds and What to Do with Them" (2009), cuestionando la recepción del lector respecto a la imposibilidad. Aquí, la búsqueda de lo imposible/posible ha ido de la mano de las formulaciones teóricas y las de las mismas narraciones, sobre los textos mismos, sin necesidad de hacer una lectura enfocada en la recepción de las obras. Para ello, la categoría fundamental ha sido la metalepsis, desde luego, cuyo empleo se ha definido como fundamental en la producción de la ficción literaria.

Dado lo anterior, se ha insistido en que la metalepsis implica un movimiento, una transgresión, una violación, incluso. Además, siguiendo lo propuesto en el documento que antecede al presente libro, titulado Poética de la diseminación (Cruz-Grunerth 2011), aquí se continúa con la determinación de que la metalepsis en la narrativa posee ciertas capacidades, entre ellas, el diseminar. Recapitulando un poco aquella propuesta que seguía las reflexiones de Jacques Derrida en La diseminación (2007), diseminar es dispersar el sentido y saber disperso del contenido. Con relación en la ficción narrativa, diseminar es, ante todo, instaurar mundos de ficción. En concordancia con lo anterior, la metalepsis es un movimiento que instaura un mundo posible que se anexa a las obras con las que se encadena, consiguiendo que el sentido de la ficción se disemine. Esta instauración de nuevos espacios de ficción puede ser vista como suplementos; de hecho, la narratología estructuralista tendía a establecer la distinción entre diégesis y metadiégesis, privilegiando un espacio ficcional como superior u originario de la ficción; es decir, posicionándolo jerárquicamente. Este encadenamiento de mundos posibles de ficción que la metalepsis instaura es posible de ser contemplado, entonces, como una secuencia de suplementos. Al respecto, Derrida afirma que esta secuencia "anuncia una necesidad: la de un encadenamiento infinito, que multiplique ineluctablemente las mediaciones

suplementarias que producen el sentido de eso mismo que ellas difieren: el espejismo de la cosa misma" (Derrida 2005: 201). Lo anterior expresa la crisis que la escritura suplementaria, diseminada por la metalepsis, puede portar. Esta es una crisis de la jerarquía, que puede diluir al ente del que se origina el suplemento, al cual le es suplementario y, como se dijo, incluso, hacer un espejismo de la cosa, subvertirla a ella misma, en este caso, a la literatura.

Sin embargo, no es únicamente al ver el nuevo espacio de ficción que ha instaurado la metalepsis como un suplemento, como se pueden encontrar maquinaciones que pongan en crisis el discurso. Todos los presupuestos lógicos, contradicciones, paradojas, aporías, de vulneración del principio de composibilidad que en los apartados anteriores se han expuesto, son muestra de los motivos por los cuales la metalepsis fue definida insistentemente por los teóricos como una acción de violación, ruptura, transgresión o atentado contra la ficción. Efectivamente, la metalepsis es un fenómeno en sí mismo paradójico. Por una parte, constituye una transgresión o violación de las fronteras y principios de la ficción; pero, por otro lado y de manera simultánea, es la producción de la ficción misma, su (re)instauración. Es decir, este mecanismo implica una contradicción performativa, siguiendo a la pragmática y a esta síntesis del término presentada por Currie: "A pragmatic (or performative) contradiction can be defined as a discourse which claims one thing and does another" [Una contradicción pragmática (o performativa) puede ser definida como un discurso que afirma una cosa y hace otra] (Currie 2011: 79). Es decir, la metalepsis declara y realiza, performativamente, la instauración de un mundo de ficción más, al mismo tiempo que atenta contra las formulaciones básicas de la ficción. La metalepsis expresa la construcción del mundo posible mientras atenta contra dicho mundo. Esta es, como se dijo, una forma paradójica. Al ser estos espacios textuales poseedores de aspectos contradictorios, la teoría narrativa postmoderna tiene un objeto de estudio ineludible. Estos son, al menos, algunos de los tipos de contradicción que aquí se precisan; pero se ha de recordar que los términos contradicción, paradoja o aporía fueron una constante en las lecturas que se hicieron de los textos. Antes de seguir con este aspecto, será

pertinente recapitular sobre lo que las observaciones del corpus han provisto.

Previamente, se dijo que los mecanismos de contradicción cargan en sí mismos un sentido latente de subversión en las piezas literarias, en particular, las que fueron abordadas en capítulos anteriores. En la novela El hipogeo secreto, Salvador Elizondo realiza el encadenamiento de mundos posibles, ofreciendo la instauración de espacios ficcionales que, más allá de ser meros suplementos, constituyen el espacio para cuestionar el suplemento y el origen, es decir, la oposición el afuera/ adentro, que es ya una oposición jerárquica habitualmente establecida en las obras literarias, así como por la narratología. Como se vio, el mundo posible original u originario es, a la vuelta de los acontecimientos narrados en la novela, dependiente del suplemento. Se citó líneas arriba a Derrida, quien expresaba que la formulación del suplemento podría realizar un espejismo de la cosa misma, del origen de aquello de lo que es suplementario (Derrida 2005: 201). Como se ha visto, esto es lo que hace Elizondo, expone los espacios ontológicos aparentemente primigenios ya como suerte de suplementos. El origen, así, es un espejismo. La subversión de los órdenes ontológicos, de su jerarquía, ha sido puesta en crisis.

Por lo observado hasta este punto, se puede afirmar que la literatura de Elizondo aquí abordada es una escritura teorética y, por lo tanto, autoreflexiva. Una literatura que es un discurso sobre la narrativa, al mismo tiempo que una obra narrativa, como expresa Currie (2011: 63); esto permite que la narratología postestructural o teoría narrativa postmoderna sea algo más que un metalenguaje. Una facultad teorética que, en El hipogeo secreto, busca poner en crisis otras oposiciones jerárquicas como son: contenedor/ contenido, literatura/ crítica, suplemento/elemento, literatura/ metaliteratura, mundo real/ mundos ficcionales, mundos primarios (diégesis)/mundos secundarios (metadiégesis). Es así como se ejecuta la autorreflexividad en la obra de Elizondo: “The narrative is the reading and the reading is the narrative” [La narrativa es la lectura y la lectura es la narrativa] (2011: 54). Lo que anula la

distancia entre la narrativa y su lectura, es decir, es su crítica y su análisis.

Es posible advertir, entonces, que el discurso metaliterario es el mismo discurso literario dentro de la obra y en la crítica. Se recordarán la serie de afirmaciones que los narradores de la novela expresan, tales como: “Un escritor que gusta de realizar subversiones interiores” (Elizondo 1968: 37). O la exposición de la muerte y la transgresión de los mundos, de la aporía y del reflejo, como el mismo Jacques Derrida lo hace en Aporías. Morir — esperarse (en) los “límites de la verdad” (Derrida 1998: 25). En la novela, leemos: “Morir es simplemente transponer la superficie de un espejo que, en lo (ilegible) de la noche, nada refleja. Morir sólo es lo más que uno se puede mirar en el espejo” (Elizondo 1992: 76). Lo anterior implica que lo teorético es más que un simple tono ensayístico o reflexivo que pueda rastrearse en la novela, pues que va más allá, al cuestionamiento mismo del objeto que es su soporte, con el uso de las mismas categorías, incluso, que las de la teoría narrativa.

Por su parte, la lectura del cuento de Bernardo Fernández “BEF”, “La bestia ha muerto”, también expresa una crisis fundamental, la crisis de la ficción y la realidad historiográfica. La metalepsis es, nuevamente, un punto determinante en estas confrontaciones y contradicciones. En el capítulo dedicado a la pieza de “BEF”, se observó cómo la metalepsis abre la posibilidad de expandir la ficcionalidad al enlazar e instaurar mundos posibles. Pero es esta misma figura/ficción la que, al diseminar sus entes ontológicos, lo hace mientras los va replicando, produciendo la réplica del personaje. Acudimos a las teorías de Doležel y Genette para determinar que, cuando incorporamos elementos a un mundo posible, ya sean entes ontológicos u objetos que llenan el mundo, todos estos objetos, al transmigrar entre mundos, en la construcción heterocósmica de la ficción, sufren alteraciones. Las historias del catolicismo en las que los santos poseían el don de la ubicuidad puede ayudar a entender la manera en que las réplicas se construyen. Dichos santos, que podían estar en “todos lugares” al

mismo tiempo, lo hacían mientras manifestaban la posibilidad de estar realizando más de una acción a la vez: mientras sanaban a un hombre, eran fustigados en una celda a kilómetros de distancia o en la casa de al lado. De la misma manera que el Jorge Luis Borges viejo puede encontrarse a su réplica Jorge Luis Borges joven, sentados en una banca frente a un río, como sucede en el cuento "El otro". Estas operaciones, las de los santos y las de los Jorge Luis Borges del cuento, son acciones metalépticas. Ser ubicuo es ser múltiple, es estar siendo replicado, es transitar por un entramado gracias a un proceso metaléptico. Lo que queda en claro tras la revisión de los cuentos de "BEF", De la Borbolla y la novela de Elizondo es que los entes ontológicos son reinsertables, diseminables, dispersables, a través de la metalepsis y las réplicas con que transitan entre los mundos en una red heterocósmia.

La realización de la metalepsis por socias o réplica, como se vio, es la que permite que los personajes no realicen violaciones al principio de composibilidad. Que una Carlota de Bélgica pueda ser la Carlota de la historiografía o la Carlota de Noticias del Imperio, y que sea esta última la que transita hacia el mundo posible del cuento de "BEF". Además, es esto lo que hace posible el encuentro de entes de diferentes órdenes ontológicos dentro del mundo instaurado por Fernández, la Carlota de Del Paso (un personaje del canon literario nacional, como se dijo), junto al Benito Juárez de la historiografía nacional y al lado de Sigmund Freud, cuya réplica histórica ha transitado la historiografía europea y la de la ciencia. A través de este procedimiento, "BEF" confronta a las grandes narrativas por varios frentes, el canon literario, la historiografía nacional y la de la ciencia. Además, lo hace desde un género menor, el steampunk, una forma de la ciencia ficción.

Debemos agregar que no se trataba de, simplemente, ir más allá de las fronteras del mundo posible y de la historiografía generando la construcción de un mundo imposible solo para violar la composibilidad. Se ha visto que dicha imposibilidad es transgredida y que hay una operación que construye la transgresión de la imposibilidad. Así una vez más podemos emplear esta doble lectura

que nos da el término mundos (casi) imposibles, como mundos que son imposibles, pero que su misma construcción permite que eviten ser imposibles. Ha sido la metalepsis la que ha instaurado la ficcionalidad, la que ha atentado contra ella y la que ha permitido la existencia del mundo posible que ella misma instaura. Al hacer que los entes ontológicos que migran lo hagan gracias a una transformación que los expone como réplicas de otros entes ontológicos de otros espacios ontológicos. Efectivamente, lo que se pone en juego es más que esta imposibilidad eludida. La oposición realidad-historiográfica/realidad-de-la-ficción está generando un estado de crisis.

Es necesario recordar que el cuento de "BEF" es, también, la realización de una narrativa que puede entenderse como metaficción historiográfica, como se advirtió en el capítulo cinco. Esto es traído nuevamente a colación, ya que también las narrativas metaficcionales, y eso incluye a la de Fernández, son formas de ficciones teoréticas. "The historiographic metafiction is a theoretical fiction in the sense that it writes out in fictional form what poststructuralist theorist says about historical narratives" [La metaficción historiográfica es una ficción teorética en el sentido de que en ella se escribe de una manera ficcional lo que los teóricos postestructuralistas expresan sobre las narrativas históricas (la historiografía)] (Currie 2011: 72). Es posible afirmar esto junto a Currie si se considera que, en principio, hay una relación ineludible entre la historia y la historiografía: que comparten una forma narrativa. Para aclarar lo anterior, puede decirse que, no solo se trata de una cercanía narrativa entre historia y ficción, sino que la relación que establecen con el discurso historiográfico y con el canon literario, como es el caso de "BEF", incorpora una perspectiva crítica de la narrativa y de la historia. Dijimos que una narrativa era teorética, primordialmente, porque era autorreflexiva y crítica. La narración de Fernández es metaficcional respecto a la historiografía así como respecto al canon literario. Es prudente recordar que para Hutcheon: "this self-reflexivity does not weaken, but on the contrary, strengthens and points the to the direct level of historical engagement and reference of the text" [esta auto-reflexividad no debilita, por el contrario, fortalece y puntualiza el nivel directo de

la participación histórica y de la referencia del texto] (Hutcheon 1988: 117). En resumen, lo que "BEF" y la narración metaficcional ponen en crisis, y a ello debe su carácter teorético-autorreflexivo, es la capacidad de mostrar que el discurso historiográfico es una narrativa más que puede ser reformulada, su jerarquía es desmitificada; suerte similar es la que afecta al canon literario. Ambas formas discursivas son desmitologizadas. Así la narrativa de "BEF" propone lo heterogéneo desde un registro menor, desde un género menor. Esta es, precisamente, la propuesta del Nuevo Historicismo, donde historiadores y teóricos de la historia como Peter Burke advierten del "eclipse de la narración histórica" (Burke 1996: 288), a partir del cual debe verse a la historia como una narrativa más. Esta perspectiva, incluso, pide reconsiderar la manera de hacer historia y olvidar la supuesta lejanía entre narrativa e historiografía, al reconocer que "la narración no es en historiografía más inocente de lo que es en la ficción" (1996: 290). De este modo, llama a volver a un punto cercano a la literatura al hacer historia y, más aún, al aceptar y adoptar a la obra literaria como una forma de la historia.

Se han hecho aseveraciones importantes sobre lo que implica "La bestia ha muerto" de Bernardo Fernández. Sin duda, el aspecto tratado en el párrafo anterior, dijimos, vinculaba y confrontaba dos esferas de importancia: la historia y su relato histórico, su historiografía y el canon literario. Ambos espacios son entendidos como postmodernos, siguiendo las propuestas de Lyotard en La condición postmoderna, y como opuestos a los metarrelatos, luego de que el teórico francés advierte: "se tiene por postmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos" (Lyotard 1991: 4). El tema, como se ha mencionado en repetidas ocasiones, no solo es la incredulidad de las grandes narrativas, sino la confrontación que algunos discursos postmodernos realizan en el desmontaje o desmitologización. En el caso del cuento de "BEF", es importante subrayar que esta confrontación cumple con lo presupuestado por Lyotard, pues su discurso se inscribe en las narrativas menores: la literatura, no la ciencia; el cuento, no la novela; no el cuento realista, sino el steampunk.

Por otra parte, la pieza narrativa de Óscar de la Borbolla, “El paraguas de Wittgenstein”, nos ha puesto ante la posibilidad de abordar un texto que expresa el mundo a través de versiones contradictorias. Una vez que se ha determinado la manera en que las réplicas del yo, del personaje del cuento, son el fenómeno que explica la violación de los límites ontológicos de cada mundo contrafactual, vemos la implicación de la contradicción de los mundos posibles. Las versiones contradictorias del mundo deberían impedir que algo serio o auténtico pudiera decirse del mundo posible, como sucede con el filme L’homme qui ment, donde todo es impreciso, pues ningún mundo posible se puede autentificar. Pero en el cuento de De la Borbolla acudimos a un fenómeno distinto. No hay un mundo posible que pueda plantearse como original y originario de los suplementos que representan las versiones de los mundos y los entes ontológicos. No solo es que las versiones sean contradictorias, sino que no hay un elemento del cual se puedan valer como punto de partida para su verificación en tanto contradicción. Así la pieza “El paraguas de Wittgenstein” es una formulación de la puesta en crisis de las jerarquías ontológicas al no haber una jerarquía ontológica superior u originaria en el cuento. En la pieza de De la Borbolla, presenciamos la realización del término propuesto por Brian McHale como tangled hierarchy [jerarquía enredada]. Aún más, la suposición, la hipótesis y la realización de lo contrafactual extiende su complejidad hasta establecer la obra como una narrativa desnarrada. El cuento otorga así una disolución de cualquier posibilidad de establecer algún mundo contrafactual como un espacio de jerarquía ontológica.

La presentación de las narraciones contrafactuales, las versiones en “El paraguas de Wittgenstein”, es la realización de una serie de suplementariedades, recordando lo expuesto atrás. Volvemos a la problemática del suplemento de Derrida. En “El paraguas...”, el mundo posible y contrafactual constituyen una diseminación del sentido, cada versión es suplementaria y diseminatoria del sentido narrativo. Pero, en el cuento de De la Borbolla, sucede lo que citaba párrafos atrás: la multiplicación de “las mediaciones suplementarias

que producen el sentido de eso mismo que ellas difieren: el espejismo de la cosa misma" (Derrida 2005: 201). Es decir, las versiones contrafactuales son las mediaciones suplementarias de un origen diferido, el origen se vuelve así un espejismo. Cada contrafactual del cuento y, por extensión, el cuento mismo, son la expresión del origen dentro de sí, previo a sí y posterior a sí. En palabras de Currie: "the possibility of what comes later is the origin of the origin, so that the origin always contains within it the mark of what is to come" [la posibilidad de lo que viene después es el origen del origen, aunque ese origen siempre está contenido dentro de la marca de lo que está por venir] (Currie 2011: 89). Como se ve, esta cita supone una postura que es fundamental como una poética que rige los términos y las narrativas estudiadas en este trabajo.

Si hasta ahora hemos visto que hay una aparente realización de imposibilidad, de mundos imposibles, que es eludible, entonces, surge la pregunta: ¿para qué establecer estos aparentes imposibles o esto imposibles/posibles? El recorrido realizado hasta este punto del presente trabajo expone que las contradicciones están ahí, y estas formulan un momento de atracción, de ruptura y de violación. Este momento no pasa inadvertido, se trata de un momento que atenta contra la inmersión. Marie-Laure Ryan retoma de San Ignacio de Loyola las prácticas de inmersión, las aplica a la forma de convivir con un espacio interior o exterior. Este término se puede explicar en relación con los textos ficcionales como: "the experience through which a fictional world acquires the presence of an autonomous, language-independent reality populated with live human beings" [la experiencia a través de la cual un mundo ficcional adquiere su presencia como una realidad autónoma, una realidad independiente del lenguaje, poblada por seres humanos] (Ryan 2001: 14). Esta, la metalepsis, es una acción contradictoria, pues rompe la inmersión al mostrarse la narrativa como un constructo, no como una realidad; es decir, se muestra como un artefacto, valga la redundancia, artificial. Simultáneamente, algunas de estas piezas narrativas buscan la operación contraria, encadenar al mundo real, el del lector real del ejemplar real que tiene en sus manos, con la obra que se había autoestablecido ya ineludiblemente como un objeto artificial. Se puede advertir que la inmersión y la ruptura entre

mundo ficcional y mundo real por la desautomatización o extrañamiento, como lo llamaron los formalistas rusos, son fenómenos aparentemente contrarios. Pero, si en un punto coinciden ambas categorías, es en el que implican que el discurso, siguiendo a Sklovski (citado por Beristáin 2000: 134), se distancia de su automatización. Es decir, la desautomatización es una ruptura, una formulación de violencia que atrae al lector ahí donde el orden del mundo ha sido vulnerado. Este fenómeno hace una distancia entre el discurso y el discurso literario, que busca estas rupturas con las que se construye una forma diferente de decir, una vía diferente para la forma literaria. Por supuesto, cada vez es necesario reformular qué elementos pueden ser marcadores de la desautomatización o el extrañamiento, con lo que se desvía el discurso de las formas diluidas por el uso y el exceso de uso. Así es como lo entiende también Helena Beristáin, quien en su entrada para este término en su diccionario, expone la vía en que Sklovski lo ha entendido: "se limita a darles una nueva disposición a los recursos erosionados (por el uso común o por el uso artístico), para acuñar así expresiones inéditas cuya originalidad y novedad nos inquietan y nos conturban: nos producen el shock psíquico [el extrañamiento]" (Beristáin 2000: 134). Finalmente, estos procesos de desautomatización son productores, no solo de una atración estética, sino de una inmersión. Así se puede entender que las rupturas que las metalepsis y las contradicciones causan al interior de los mundos de ficción son productoras de una ruptura de la inmersión a través de la desautomatización. De esta forma, la operación de la metalepsis es una contradicción en su proceso, pues desautomatiza el discurso ficcional advirtiéndose como ficción, a la vez que produce la inmersión del lector y el mundo del lector. Estas enfrentan al lector y al mundo posible mismo a un momento de shock, pero al hacerlo, reformulan una nueva vía de inmersión, incluso, extendiendo los lazos y alcances del mundo posible de ficción hasta el mundo real. Esta es la acción que exponía Jorge Luis Borges en su texto "Magias parciales del Quijote":

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, Hamlet, espectador

de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (Borges 1952: 44).

La cita anterior nos expone a la misma problemática que pueden producir las narrativas que se han abordado en este trabajo. Es decir, la literatura crea las inversiones (subversiones, metalepsis, diseminaciones) suficientes para extender los mundos posibles hasta un territorio que colinda y crea una interzona con el nuestro, en el cual sentimos el acecho, como el Salvador Elizondo o pseudo Salvador Elizondo que acecha al escritor Salvador Elizondo, instantes antes de unificar los territorios al habitar el autor y el personaje en el mismo nivel ontológico. Este pasaje de El hipogeo secreto es la muestra de una metalepsis ontológica, y es la misma formulación con que la ficción nos hace partícipes de que los niveles ontológicos, incluido el mundo del lector, son transitables y transgredibles. Como advierte Borges, así es como nosotros quedamos en una posición de suceptibilidad a ser también ficticios. La inmersión nos puede llevar a este mundo de la ficcionalidad. Esta es una de las maneras en que la formulación de posiciones jerarquías y jerarquías ontológicas, que son puestas en crisis en la ficción, alcanzan este "último alveolo" (Elizondo 1968: 52), como se decía en El hipogeo secreto; un último alvéolo donde pretendemos estar distantes de la ficción. Nosotros, también, asumimos nuestra pertenencia a una aparente jerarquía "sobre" la ficción: se trata de la supuesta posición hegemónica de la realidad sobre la ficción. Pero, si hay una constante de sentido, una expresión recurrente en la literatura aquí revisada, es la de la subversión. En los mundos posibles de las obras abordadas, no hay un nivel ni una frontera que no sea susceptible de ser cruzada, de ser puesta en crisis, de ser subvertida.

Sin duda, todas estas implicaciones de esta narrativa postmoderna y sus performances son las que nos permiten determinarla como postmoderna, pues presuponen todas estas complejidades. Lo que está en juego es una literatura que propone los alcances de un

panorama heterocósmico (como el título del libro de Doležel) que incluye nuestro mundo real, nuestros textos literarios e historiográficos, dentro de su entramado, dentro de su rango de expansión o diseminación. Esta narrativa propone que el mundo es como el del personaje de Elizondo: “Este individuo vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado” (Elizondo 1968: 55). Estos discursos representan una señal constante hacia lo heterogéneo, y dicha heterogeneidad es posible si se considera que solo tenemos acceso a los objetos a través de sus narrativas. Como se dijo anteriormente citando a Burke y a Lyotard, la historia es una de esas narrativas (la historiografía); pero, más allá de eso, el mundo real únicamente es accesible a través de su narrativa. Respecto a este rol de la narrativa y el pasado, en general, Currie dice: “the role of narrativity [...] forcing us to contemplate not what the past was actually like but how it has been represented by other texts” [el rol de la narratividad [...] nos fuerza a contemplar no, el pasado como realmente fue, sino cómo ha sido representado por otros textos] (Currie 2011: 74). Es de esta manera como accedemos al mundo, a través de vías provistas por la narratividad, ya sea historiográfica o ficcional. Si ambos espacios narrativos, la historiografía y la literatura coinciden aquí, es porque ambos son formas de construcción del mundo, textualmente, y no un reflejo de ese mundo. Esta es una vuelta a la vinculación de las cosas materiales y las palabras, pero en una lectura, como se sostuvo desde el comienzo de este trabajo, que prefiere alejarse del enfoque mimético, para observar la realización del mundo y los discursos con que este se expresa y se construye.

Si continuamos con esta preocupación por la heterogeneidad, podemos entender que la narrativa no sirve exclusivamente a la historia/ historiografía, sino a los procesos de construcción de la identidad, “the construction of personal or collective identity” [la construcción de la identidad personal o colectiva], como sostiene Currie (2011: 99). Dado lo anterior, si lecturas de un corpus como el presente y sus implicaciones son atractivas a la vista de otras disciplinas, más allá de los estudios literarios, es justamente porque estas narraciones literarias han adoptado un peso filosófico, como

advierte Linda Hutcheon (1988: 117). Pero, también, es relevante para todas las disciplinas que buscan las expresiones que dan paso a las construcciones de identidad individual, colectiva o nacional.

Aquí, todas estas formulaciones de heterogeneidad siguen un camino marcado por la postmodernidad, siguiendo a Lyotard (1991), el de la creación de confrontaciones narrativas, desde las narrativas pequeñas hacia las grandes narrativas que van siendo desmontadas. Estos discursos, donde las subversiones, las contradicciones, la aporía y la paradoja están presentes, inciden directamente en la desmitologización de las grandes narrativas, de su hegemonía. Lo que Lyotard propone es una confrontación de la hegemonía, de la totalización que esta produce. Resumiendo, lo heterogéneo de las pequeñas narrativas confronta la totalización que portan las grandes y hegemónicas narrativas.

Es posible verlo de otra manera, cambiando el ángulo a lo político. Las producciones de estas pequeñas narrativas pueden ser vistas como contra-políticas. Son construcciones que, en su resistencia, mantienen una oposición a las tendencias de globalización y estandarización; lo que Lyotard distingue como algo accesible desde la idea de lo diferente. Estas son las implicaciones de la crisis hegemónica, de la hegemonía ontológica planteada en “El paraguas de Wittgenstein”, donde se ponía en marcha el discurso contrafactual. No es accidental que, para Hilary Dannenberg, los contrafactuales sean manifestaciones de una urgente necesidad humana por una “narrativa de liberación” con el mundo real (Dannenberg 2008: 110). Es decir, la expresión de las versiones que implica una narrativa contrafactual transita hacia una heterogeneización del mundo real o posible, que se opone a la totalización u homogeneización de dichos mundos reales y/o posibles.

Quiero redondear estas ideas afirmando que el empleo de la metalepsis en la literatura revisada aquí, efectivamente, portaba la

contradicción, la aporía, la paradoja. Sin embargo, no representaba, a pesar de ese "atentado" contra la ficción misma, una vía para poner fin a la literatura. La metalepsis funciona sin poner fin a la literatura, pues, siguiendo lo propuesto por Derrida, como nos lo recuerda Jonathan Culler, la escritura no puede poner fin a la escritura (Culler 1998: 83). La formulación de un mundo (casi) imposible, producto de la mecánica de la metalepsis, expresa una de las complejas aristas que la literatura guarda dentro de sí.

Finalmente, se puede afirmar que el discurso de subversión de todas estas piezas narrativas manifiesta un uso de la metalepsis para la subversión. La subversión de los órdenes ontológicos, de las jerarquías ontológicas, de las posiciones jerárquicas entre adentro/afuera, realidad/ficción, literatura/metaliteratura. Estas posiciones están funcionando subvertiéndose desde dentro de la misma obra narrativa. Así, como ya se dijo en los primeros capítulos de este trabajo, la literatura postmoderna comporta fenómenos de deconstrucción dentro de sí misma. La deconstrucción, reitero este punto, no es algo que se trae al texto desde fuera, sino un fenómeno que está en el eje de la obra misma. Subvertir para confrontar la totalización de las grandes narrativas, desde las pequeñas, es una acción política del arte literario que se puede destacar en este trabajo. No es accidental que este fenómeno ocurra primordialmente en el cuento, aunque también en una novela como El hipogeo secreto. La teoría de la metaficción, la metaficción historiográfica, la literatura portadora de estas contradicciones, aporías y paradojas, es para el mundo anglosajón un fenómeno propio de la novela. En la literatura mexicana y latinoamericana, el cuento ha sido un espacio para la renovación del discurso narrativo. Así, Jorge Luis Borges es un referente de estos fenómenos al ser una figura clave de la literatura mundial contemporánea, a pesar de que no hay una novela que se le pueda adjudicar, sino solo cuentos. La importancia del discurso cuentístico, de la narrativa breve en México y en Latinoamérica, así como su influencia en la renovación constante de esta literatura en la región es, desde luego, motivo de otro trabajo. Sin embargo, resulta necesario marcar algo que es significativo, y es que la mayoría de las obras aquí presentadas pertenece génericamente al cuento y, en menor medida, a la novela.

Piezas novelísticas que conlleven las complejidades ficcionales que aquí se trataron lucen con una menor presencia, contrariamente a lo que sucede en lengua inglesa.

Hasta aquí, los discursos que se han presentado son parte de formas no canónicas de la literatura: la novela que se subvierte a sí misma, con El hipogeo secreto; los cuentos, que se distancian de la novela y su presencia, pues su producción y demanda en el mundo editorial como forma narrativa es hegemónica. Más aún con la valoración del cuento de ciencia ficción steampunk. Así estas obras se inscriben en los géneros menores; junto al cuento y la literatura de género, queda la novela de "difícil legibilidad" de Elizondo, que Daniel Sada prefiere eludir (y, entonces, marginar) de la mencionada antología que preparó para el gran público ibérico. Respecto a las nuevas formas ficcionales, el teórico, escritor y director de cine Alain Robbe-Grillet afirmaba en Para una nueva novela que la novela cambia; esto es, que la forma de escribir novelas, sus estructuras y los registros discursivos que las componen se modifican, pues el hombre mismo está en constante cambio. Es decir, el hombre cambia socialmente y la novela expresa este cambio tanto en sus estructuras superficiales como en los componentes que producen el sentido:

[La nueva novela] solo es una denominación cómoda que engloba a todos aquellos que buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, a todos aquellos que están decididos a inventar la novela, es decir a inventar el hombre (Robbe-Grillet 2010: 39).

La relación entre mundos posibles y mundos imposibles manifiesta una preocupación que repercute, como se dijo, en otras esferas: en lo político, en lo filosófico, en la construcción de identidades individuales o colectivas, totalizantes o heterogéneas. Este es el valor político al crear, adoptar en la lectura o en su estudio a los mundos (casi) imposibles. Lo anterior puede entenderse desde la

mirada que Alain Badiou, quien propone, en Metapolitics [Metapolítica] (2005), desmontar las narraciones de las representaciones de la política; más aún, llama a precisar y valorar cómo la política tanto como el arte producen verdad, vérités réelles [verdades reales] (2005:

XXXI-XXXII

). En la glosa del pensamiento de Badiou en Metapolitics, Jason Barker nos advierte que en el mundo actual presenciamos “the point where any distinction between real and unreal, possible and impossible, collapses” [el punto donde cualquier distinción entre lo real y lo irreal, entre lo posible y lo imposible, colapsa] (Barker 2005:

XIII

). Son los espacios en la literatura mexicana y latinoamericana, los espacios de las narrativas “menores”, desde donde podría hablarse de un nuevo hombre, del hombre presente y su mundo, o del hombre y su mundo por venir. Esta literatura podría ser ese reducto, ese último alvéolo ejecutado a través de esta vía poética/ política de los mundos (casi) imposibles, donde se expone una manera diferente para el ser, generando así una alternativa ontológica para enfrentar los discursos totalitarios y homogeneizadoes del mundo global.

Obras citadas

A

LBERT

, Jan (2009): “Impossible Storyworlds and What to Do with Them”, en StoryWorlds. A Journal of Narrative Studies. Vol. 1, 79-96. Nebraska: University of Nebraska Press.

A

SENSI

, Manuel (1990): “Estudio introductorio. Crítica límite/El límite de la crítica (teoría literaria y deconstrucción)”, en Teoría literaria y deconstrucción. Madrid: Arco Libros.

A

USTIN

, John L. (1990): Cómo hacer cosas con palabras. Barcelona: Paidós.

B

ADIOU

, Alain (2005): Metapolitics. London/New York: Verso.

B

ARKER

, Jason (2005): “Translator’s Introduction”, en Metapolitics. London/ New York: Verso.

B

ARTHES

, Roland (1977): Image, Text, Music. London: Fontana Press.

— (2005): El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980. Buenos Aires: Siglo XXI.

B

ERISTÁIN

, Helena (2000): Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa.

B

ERNAL

G

RANADOS

, Gabriel (2009): “La escritura obsesiva, de Salvador Elizondo”, en Revista Letras Libres, noviembre, nº 131. México.

B

ORGES

, Jorge Luis (1952): “Magias parciales del Quijote”, en Otras inquisiciones. Madrid: Alianza.

— (1971): “Ruinas circulares”, en Ficciones. Madrid: Alianza.

— (1971): “Pierre Menard, autor del Quijote”, en Ficciones. Madrid: Alianza.

— (2000): “El otro”, en El libro de arena. Madrid: Alianza Editorial.

B

URKE

, Peter (1996): “La historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, en Formas de hacer Historia. Madrid: Alianza.

C

ERVANTES

S

AAVEDRA

, Miguel de (2004): Don Quijote de la Mancha. Francisco Rico, ed. y notas. Madrid: Real Academia Española/Santillana.

C

LUFF

, Russell M. (2003): Los resortes de la sorpresa. Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo

XX

. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Brigham Young University.

C

OETZEE

, J. M. (2006): Foe. México: De Bolsillo.

C

ORTÁZAR

, Julio (1956): “Continuidad de los parques”, en Final del juego. México: Los Presentes.

— (1973): “Un capítulo suprimido de Rayuela”, en Revista Iberoamericana, nº 84-85, julio-diciembre, 387-398.

— (2001). Rayuela. Madrid: Suma de Letras.

C

RUZ

-G

RUNERTH

, Gerardo (2011): Poética de la diseminación. La metalepsis como creadora de la ficción en Cervantes, Borges y Cortázar. Tesis de grado. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

C

ULLER

, Jonathan (1998): Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo. Madrid: Cátedra.

C

URRIE

, Mark (1995): “Introduction”, en Metafiction. Mark Currie, ed. London/New York: Longman.

— (2011): Postmodern Narrative Theory. New York: Palgrave Macmillan.

D

ANNENBERG

, Hilary P. (2008): Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction. Lincoln: University of Nebraska Press.

D

E LA

B

ORBOLLA

, Óscar (1994): “El telescopio de Escher”, en El amor es de clase. México: Joaquín Mortiz.

— (1994). “El paraguas de Wittgenstein”, en El amor es de clase. México: Joaquín Mortiz.

D

E

M

AN

, Paul (1979): Allegories of Reading. New Haven/London: Yale University Press.

D

EL

P

ASO

, Fernando (1987): Noticias del Imperio. Madrid: Mondadori.

D

ERRIDA

, Jacques (1990): “Ulises gramófono: el ouï-dire de Joyce”, en Teoría literaria y deconstrucción. Manuel Asensi, comp. Madrid: Arco Libros.

— (1998): Aporías. Morir —esperarse (en) los “límites de la verdad”. Barcelona: Paidós.

— (2005): De la gramatología. México: Siglo XXI.

— (2007): La diseminación. Madrid: Fundamentos.

D

OLEŽEL

, Lubomír (1999): Heterocósmica. Ficción y mundos posibles. Madrid: Arco Libros.

— (2000): “Postestructuralism: A View from Charles Bridge”, en Poetics Today, vol. 21, nº 4, 633-652. Durham: Duke University Press.

D

UMARSAIS

, César Chesneau ([1730] 1883): Los tropos. Valladolid: Imprenta de Fernando Sanaren.

E

CO

, Umberto (1993): Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen.

E

FFE

, Alexandra (2017): J. M. Coetzee and the Ethics of Narrative Transgression. A Reconsideration of Metalepsis. Cham: Palgrave Macmillan.

E

LIZONDO

, Salvador (1965): Farabeuf. O la crónica de un instante. México: Joaquín Mortiz.

— (1966): Narda o el verano. México: Era.

— (1968): El hipogeo secreto. México: Joaquín Mortiz.

— (1972): El grafógrafo. México: Joaquín Mortiz.

— (1978): El hipogeo secreto. México: Joaquín Mortiz.

— (1997): Narrativa completa. México: Alfaguara.

— (2009): La escritura obsesiva. Daniel Sada, selec. y prol. Barcelona/México: RM.

E

SCHER

, Maurits Cornelis (1948): Tekenen [Litografía]. Museo Escher in het Paleis, Amsterdam.

F

ERNÁNDEZ

, Bernardo “BEF” (2010): “La bestia ha muerto”, en El llanto de los niños muertos. México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima-Conaculta.

F

EYERSINGER

, Erwin (2011): “Metaleptic TV Crossovers”, en Metalepsis in Popular Culture, Karin Kukkonen y Sonja Klimek, eds. Berlin et al.: De Gruyter.

F

LUDERNIK

, Monika (2009): An Introduction to Narratology. London/New York: Routledge.

G

ENETTE

, Gérard (1980): Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press.

— (1988). Narrative Discourse Revisited. Ithaca: Cornell University Press.

— (1989): Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

— (1993): Dicción y ficción. Barcelona: Lumen.

— (2001): Umbrales. México: Siglo XXI.

— (2004): Metalepsis. De la figura a la ficción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

H

AHN

, Óscar (1998): El tiempo en el cuento hispanoamericano (antología de ficción y crítica). México: Universidad Nacional Autónoma de

México.

H

OLMBACH

, Jasper (2006): A Metaphysical Can of Worms. A Poetics of Postmodernism in the Works of Charlie Kaufman. Tesis de grado. Aalborg: Aalborg University.

H

UTCHEON

, Linda (1988): A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. London/New York: Routledge.

— (1989). The Politics of Postmodernism. London: Routledge.

I

SER

, Wolfgang (1978): The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. New York: Routledge & Kegan Paul.

— (1989): “Indeterminacy and the Reader’s Response in Prose Fiction”, en Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

J

ONZE

, Spike (dir.) (1999): Being John Malkovich. Estados Unidos: USA Films.

— (2002): Adaptation. Estados Unidos: Columbia Pictures.

K

UKKONEN

, Karin (2011): “Metalepsis in Popular Culture: An Introduction”, en Metalepsis in Popular Culture. Karin Kukkonen y Sonja Klimek, eds. Berlin et al.: De Gruyter.

L

AVOCAT

, Françoise (2007): “Transfictionnalité, métafiction et métalepse aux

XVI

e et

XVII

e siècles”, en La fiction, suites et variations. René Audet y Richard Saint-Gelais, eds. Québec/Rennes: Nota Bene/Presses Universitaires de Rennes.

L

IZARDO

, Gonzalo (1997): El libro de los cadáveres exquisitos. México: Ediciones Sin Nombre.

L

YOTARD

, Jean-François (1991): La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.

M

ALPARTIDA

, Juan (1997): “Prólogo”, en Salvador Elizondo. Narrativa completa. México: Alfaguara.

M

C

H

ALE

, Brian (2004): Postmodernist Fiction. London/New York: Routledge.

M

ILLER

, Joseph Hillis (1990): “El crítico como anfitrión”, en Teoría literaria y deconstrucción. Madrid: Arco Libros.

O

WEN

, Gilberto (2004): Novela como nube. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

P

AVEL

, Thomas (1975): “Possible Worlds in Literary Semantics”, en Journal of Aesthetics and Arts Criticism. Vol. 34, nº 2, invierno, 165-176.

— (1995): Mundos de ficción. Buenos Aires: Monte Ávila.

P

IER

, John (2005): “Metalepsis”, en The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, eds. Oxfordshire/New York: Routledge.

P

LENZDORF

, Ulrich (1984): Las nuevas cuitas del joven W. Un Werther en pantalón vaquero. Madrid: Alfaguara.

Q

UEZADA

G

ÓMEZ

, Catalina (2006): “La práctica metaliteraria de Salvador Elizondo: El Hipogeo Secreto”, en En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph. Antonio Morón Espinoza y José M. Ruiz Martínez, coords. Granada: Dauro.

R

AMIS

, Harold (esc.-dir.) (1993): Groundhog Day. Estados Unidos: Columbia Pictures.

R

IMMON

-K

ENAN

, Shlomith (2005): Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London/New York: Routledge.

R

OBBE

-G

RILLET

, Alain (esc.-dir.) (1966): Trans-Europ-Express. Bélgica/Francia: Como Films.

— (esc.-dir.) (1968): L'homme qui ment. Francia/Checoslovaquia: Como Films/Studio Hraných Filmov Bratislava/Lux Film.

— (2010): Para una nueva novela. Buenos Aires: Cactus.

R

ONEN

, Ruth (1994): Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press.

R

YAN

, Marie-Laure (1991): Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Indiana: Indiana University Press.

— (1997): "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción", en Teorías de la ficción literaria, Antonio Garrido Domínguez, coord. Madrid: Arco Libros.

— (2001): Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.

— (2004): La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos. Barcelona: Paidós.

— (2005): “Possible Worlds Theory”, en The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, eds. Oxfordshire/New York: Routledge.

— (2006): Avatars of Story. Minneapolis: University of Minnesota Press.

S

AINT

-G

ELAIS

, Richard (2007): “Contours de la transfictionnalité”, en La fiction, suites et variations. René Audet y Richard Saint-Gelais, eds. Québec/ Rennes: Nota Bene/Presses Universitaires de Rennes.

S

AMPERIO

, Guillermo (2002): “Capítulo extraviado de Rayuela”, en Los mejores cuentos mexicanos. José de la Colina, ed. México: Joaquín Mortiz.

S

ÁNCHEZ

P

RADO

, Ignacio M. (2012): “Ending the World with Words: Bernardo Fernández (“BEF”) and the Institutionalization of Science Fiction in Mexico”, en Latin American Science Fiction. Theory and Practice. M. Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown, eds. New York: Palgrave Macmillan.

S

ANTANA

M

ARTÍNEZ

, Pedro (2011): “Teoría”, en Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa. La Rioja: Universidad de La Rioja.

T

ODOROV

, Tzvetan (2005): Introducción a la literatura fantástica. México: Coyoacán.

W

AUGH

, Patricia (2001). Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London/New York: Routledge.

W

ILLIAMS

, Raymond y Blanca R

ODRÍGUEZ

(2002): La narrativa posmoderna en México. Xalapa: Universidad Veracruzana.

W

OLF

, Werner y Walter B

ERNHART

, eds. (2006): Framing Borders in Literature and Other Media. Amsterdam/New York: Rodopi.

Índice onomástico

Albert, Jan, 150

Alighieri, Dante, 57

Aristóteles, 73

Asensi, Manuel, 72-73, 110

Austin, John L., 33, 70, 78

Badiou, Alain, 164

Barker, Jason, 164

Barthes, Roland, 32, 78-79

Baudelaire, Charles, 127

Beristáin, Helena, 158-159

Bernal Granados, Gabriel, 84

Borges, Jorge Luis, 59, 84-86, 89, 154, 159, 163

Calvino, Italo, 49

Carlota de Bélgica, 121, 125-126, 142, 154

Cervantes Saavedra, Miguel de, 30, 43, 53, 87, 89, 120

Chaucer, Geoffrey, 53, 79

Cide Hamete Benengeli, 87

Cluff, Russell M., 21-22

Coetzee, J. M., 16, 46, 49, 74, 77, 80, 103-105, 109, 111, 117, 124, 131

Cortázar, Julio, 34, 46, 57, 65, 108, 119-121

Culler, Jonathan, 71, 147, 162

Currie, Mark, 17, 43, 49-50, 70-82, 86, 88, 102, 110-116, 122-123, 128-130, 152, 155, 157, 160-161

Dannenberg, Hilary P., 44-45, 138, 140-141, 143, 145-146, 162

De la Borbolla, Óscar, 22, 67, 133-150, 154, 156-157

De Loyola, San Ignacio, 158

De Man, Paul, 74

Defoe, Daniel, 50, 74, 80, 104-105, 109, 117, 125, 131

Del Paso, Fernando, 118-119, 125-127, 142, 154

Derrida, Jacques, 17, 41-42, 72-73, 75-76, 150-153, 157, 162

Doležel, Lubomír, 19-20, 27-33, 39-49, 63-64, 71-74, 80-81, 89, 102-104, 116, 118, 124, 129-132, 138-143, 145, 150, 153, 160

Dumarsais, César Chesneau, 53

Eco, Umberto, 25, 32, 39, 40

Effe, Alexandra, 16

Elizondo, Salvador, 22, 67, 83-111, 125, 128, 134, 142, 149-150, 152-153, 159-163

Escher, Muritis Cornelis, 22, 61, 67, 95, 101, 133-134, 136-137

Fernández de Avellaneda, Alonso, 120

Fernández, Bernardo “BEF”, 22, 67, 113-118, 121-130, 132, 142, 149-150, 153-156

Feyersinger, Erwin, 62-63

Fludernik, Monika, 58, 60

Fontanier, Pierre, 54

Freud, Sigmund, 127, 154

Generación de “Casa del Lago”, 83

Genette, Gérard, 16, 20, 32, 45, 51, 54-61, 64, 67, 69, 85, 88, 90, 119-121, 125, 132, 142-143

Gödel, Kurt, 61

Goethe, Johann Wolfgang von, 46

Grupo del Crack, 115

Hahn, Óscar, 34-35, 57, 93

Hantke, Steffen, 123

Hofstadter, Douglas, 61-62, 65, 146

Holmbach, Jesper, 16

Hutcheon, Linda, 18, 41, 76, 80, 116, 122-124, 128, 130, 155, 161

Ingarden, Roman, 30

Iser, Wolfgang, 30, 33

Jonze, Spike, 63

Joyce, James, 75, 79, 84, 110

Juárez García, Benito, 117-118, 124, 127, 142, 154

Karvelis, Ugné, 119

Kaufman, Charlie, 16, 63

Klimek, Sonja, 16

Kukkonen, Karin, 16, 63, 130-131

Lavocat, Françoise, 64

Leibniz, Gottfried, 25, 47

Lewis, David, 31

Lizardo, Gonzalo, 66

Los Contemporáneos, 115

Lyotard, Jean-François, 18, 156, 160-161

Malkovich, John, 63

Malpartida, Juan, 83-84

Margolin, Uri, 141

Marx, Karl, 127

Maximiliano de Habsburgo, 117-118, 124

McHale, Brian, 16, 21, 29, 41, 50, 58, 61, 65-67, 73, 87, 90, 96-97, 101, 128, 146, 157

Menard, Pierre, 89

Miller, Joseph Hillis, 17, 71, 73, 75-76, 82, 110

Möbius, August Ferdinand, 90, 95-96, 98, 101, 106-108

Owen, Gilberto, 43, 86-87

Pavel, Thomas, 25, 29, 81, 130

Pier, John, 69

Platón, 26

Plenzdorf, Ulrich, 46

Proust, Marcel, 54, 57

Quezada Gómez, Catalina, 85, 107

Quintiniano, Marco Fabio, 53

Rabau, Sophie, 63, 130

Ramis, Harold, 44, 62

Rimmon-Kenan, Shlomith, 56-57

Robbe-Grillet, Alain, 23, 49, 144-145, 163

Ronen, Ruth, 26-28, 30, 38-40, 49

Russell, Bertrand, 26

Ryan, Marie-Laure, 15, 26-29, 31-32, 35-36, 38-40, 47-48, 50, 62, 65-67, 70, 140, 150, 158

Sada, Daniel, 84, 163

Saint-Gelais, Richard, 64

Samperio, Guillermo, 119-121

Sánchez Prado, Ignacio M., 114, 118, 123

Santana Martínez, Pedro, 27

Sklovski, Víktor, 158

Todorov, Tzvetan, 21

Volpi, Jorge, 115

Wagner, Frank, 63, 130

Waugh, Patricia, 79, 87

Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez, 21-23

Wolf, Werner y Walter Bernhart, 16

IBEROAMERICANA VERVUERT

Mundos (casi) imposibles. Narrativa postmoderna mexicana expone los vínculos de la teoría narrativa postmoderna con la literatura mexicana. En él se indagan las implicaciones de la teoría de los mundos posibles e mundos imposibles en relación al concepto de la metalepsis. Esta articulación genera un nuevo discurso ontológico, dándole así un carácter postmoderno a la literatura mexicana, sin asumir este término como sinónimo de una vida globalizada o tecnologizada, sino como un cuestionamiento sobre el ser. En el libro se aborda la narrativa de tres escritores mexicanos: Salvador Elizondo, Óscar de la Borbolla y Bernardo Fernández "BEF"; sin embargo, la indagación se extiende a autores como Guillermo Samperio, Fernando del Paso, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Se trata de autores cuyas obras se etiquetan como transgresoras, experimentales o anti-narrativas, pues confrontan los sistemas literarios heredados desde la poética aristotélica hasta la actualidad; son ficciones que atentan contra la lógica, que exponen el andamiaje de lo ficcional, implicando así lo aporético, lo paradójico y lo imposible. Por ello, el recorrido teórico transita por los conceptos de metalepsis, metaficción y metaficción historiográfica, en su encadenamiento con la tradición literaria.

GERARDO CRUZ-GRUNERTH es docente en el Department of Romance Studies en Boston University. Sus áreas de investigación son la literatura hispánica reciente, la teoría literaria y las vinculaciones entre literatura, artes audiovisuales y *performance*, sobre las cuales ha publicado varios estudios. También es autor de cuatro libros de ficción.